THEOPHILO BRAGA

HISTORIA
DA
POESIA POPULAR
PORTUGUEZA

AS ORIGENS

2.ª EDIÇÃO REESCRIPTA

LISBOA
MANUEL GOMES, EDITOR
Livreiro de Suas Majestades e Altezas
61 — Rua Garrett (Chiado) — 61

1902

BIBLIOTHECA DAS TRADIÇÕES PORTUGUEZAS

HISTORIA

DA

POESIA POPULAR PORTUGUEZA

BIBLIOTHECA DAS TRADIÇÕES PORTUGUEZAS

(EDIÇÃO INTEGRAL E DEFINITIVA EM 10 VOLUMES)

EM VIA DE PUBLICAÇÃO:

I — *Historia da Poesia popular portugueza* (3.ª edição)........................ ...... 2 vol.

II — *Cancioneiro popular portuguez* (2.ª edição)... 2 vol.

III — *Romanceiro geral portuguez* (2.ª edição).... 2 vol.

IV — *Theatro popular portuguez:* Reisadas — Lapinhas — Mouriscadas — Jogos figurados.. 1 vol.

V — *Adagiario portuguez*...................... 1 vol.

VI — *Contos tradicionaes do Povo portuguez* (2.ª edição)............ .... 2 vol.

N. B. — A parte historica e notas comparativas são reescriptas, utilisando os materiaes dos grandes investigadores europeus das Tradições populares. Os textos poeticos são enriquecidos *com novas* collecções, manuscriptos reunidos desde 1870, e completados pelos subsidios dos folkloristas portuguezes, ainda não incorporados.

THEOPHILO BRAGA

HISTORIA
DA
POESIA POPULAR
PORTUGUEZA

AS ORIGENS

3.ª EDIÇÃO REESCRIPTA

LISBOA
MANUEL GOMES, EDITOR
Livreiro de Suas Majestades e Altezas
61 — Rua Garrett (Chiado) — 61

1902

PREFAÇÃO

Estão terminados os trabalhos de compilação dos Cantos tradicionaes e populares da Europa; existe uma grande somma de materiaes accumulados, á espera de que se iniciem a sua systematisação e interpretação, que se tire a luz contida n'esses documentos. Entrando n'este campo de nova actividade, na *Historia da Poesia popular portugueza* tentamos a synthese, que de toda a parte se reclama. Assim como uma Lingua para ser scientificamente conhecida, tem de estudar-se comparativamente dentro da familia grotologica de que faz parte, o mesmo acontece com a Poesia tradicional popular de qualquer paiz ou grupo ethnico. A Poesia popular portugueza está relacionada com a que repetem os outros povos peninsulares, e ao mesmo tempo com aquella que

se conserva oralmente entre os povos do meio dia da Europa. D'esta dupla relação resulta o methodo do seu estudo, investigando pela similaridade dos seus themas e fórmas poeticas que são communs ao Occidente da Europa, o *substratum* anthropologico, que subsiste entre esses povos separados politicamente, mas unificados por identicas tradições; e ao mesmo tempo, o nacionalismo persistente nos cantos de outras regiões historicamente separadas. Esse *substratum* anthropologico, que se reconhece na alta Italia, na Bretanha, na Irlanda, em Portugal, é a raça pre-celtica, hoje determinada no typo *ligurico* (Belloguet, Celesia, Morton, Martins Sarmento); e e sse typo nacional é o *lusismo*, que através de seculos de lucta não pode confundir-se com o iberismo imperialista absorvente, apoiando-se sempre na associação local ou o municipalismo. O *lusismo* reflecte-se nas tradições poeticas da Galliza, das Asturias, da Extremadura e da Andalusia, desde tempos quasi immemoriaes separadas arbitrariamente da Lusitania desmembrada pelos romanos.

Não era possivel attingir esta synthese, se os estudos e investigações dos Cantos populares da alta Italia, da Bretanha e da Irlanda, da Galliza, Asturias e Andalusia se não tivessem realisado desde 1867 até hoje. Para seguir este caminho foi preciso sacudir a obsessão da theoria historica da supremacia dos *Celtas*, e esse outro preconceito da origem latina da *Versificação* popular, como a

doutrina philologica da eschola de Diez, que considera as Linguas romanisadas como derivadas do Latim. A determinação do substratum anthropologico dá á critica uma base mais segura para assentar o principio da não transmissão tradicional de povo a povo, mas sim de fócos communs de persistencia e de irradiação.

Depois de restituir este problema á sua simplicidade e clareza, pela contribuição de investigadores sinceros, vem o outro problema das fórmas poeticas. Os themas poeticos lyricos, narrativos e dramaticos reduzem se por uma synthese reconhecida pelos ethnologos á concepção primitiva do Anno solar, e suas manifestações nos costumes e festas sociaes. E' este um dos pontos em que as tradições dos povos occidentaes se unificam sem que tivessem passado de povo a povo. As fórmas *poeticas*, que nas compilações apparecem em verso, só se comprehendem como ellas nasceram, isto é *cantadas* e *dansadas;* assim a Canção que em um paiz ainda é cantada explica as fórmas que tem em um paiz em que ella é apenas recitada, quando já o Refrem, em vez de ser o elemento de um Côro, se tornou o Retornello com que o cantador termina a estrophe. Na synthese historica d'estas fórmas poeticas acompanha-se a sua evolução através de toda a Edade media, e nos dois meios activos superiores a Egreja e a Côrte, chega-se a determinar as fórmas artisticas que saíram d'estes rudimentos, taes eomo as

Canções dos Trovadores, os *Mysterios* e *Autos*, os *Madrigaes* e *Motetes*. Sob este aspecto comparativo o estudo da Poesia popular portugueza interessa directamente á comprehensão da Poesia popular de toda a Hespanha e das nacionalidades occidentaes; n'este intuito a sua Historia contém os contornos de uma vasta synthese fundamental, que outros irão aperfeiçoando na sua applicação. Para o caso portuguez, a determinação do *nacionalismo* é a revelação de uma força latente, que desde que se torne consciente será um impulso de progresso e de energia.

*

Quando em 1867 reunimos em volume os estudos criticos a que puzemos o titulo de *Historia da Poesia popular portugueza*, tinhamos então uma concepção metaphysica do Povo supprindo a falta de conhecimento da psychologia collectiva; faltava-nos a educação methodologica para acompanhar o processo formativo da Versificação popular simultanea com o da creação das Linguas romanicas ou vulgares. Para a analyse dos themas poeticos da tradição portugueza, na nossa vida mesquinha de Coimbra, eram-nos quasi inaccessiveis as collecções existentes da poesia popular hespanhola, italiana e franceza. No emtanto n'esse livro havia o esboço de idéias fundamentaes, taes como a relação do phenomeno linguistico com o

da metrica popular; e da Poesia simultanea com o canto e a dansa, como funcção viva dos costumes e instituições sociaes.

Na dissertação sobre *Os Foraes*, de 1867, determinámos pela primeira vez o substratum *germanico* em que assentavam muitos costumes tornados direito territorial n'esses pequenos codigos locaes; e nas *Epopêas da Raça mosarabe*, de 1871, seguindo a mesma these esboçámos sobre esse elemento ethnico a formação da classe popular em contraposição á classe aristocratica asturo leoneza, e a elaboração das Canções heroicas e narrativas ou os *Romanceiros* peninsulares. Infelizmente a ideia d'esse livro foi mal comprehendida, fazendo-se-nos carga de erudição em delirio; mas, é certo, que a these estava nitidamente formulada e magistralmente sustentada desde 1860, por Don Tomas Muñoz y Romero, que conhecia os textos de todos os Cartas pueblas de Hespanha. Sob o ponto de vista social o insigne medievista distinguia os dois elementos aristocratico e ecclesiastico ou propriamente *Asturo-Leonez*, apropriando-se da legislação e cultura romana, e o popular ou dos Concelhos, os *Mosarabes*, que mantinham a tradição juridica de costumes e symbolos germanicos. Se então conhecesse as conclusões de tal mestre, sentir-me-ia fortificado com o invencivel sorriso. A ideia do *germanismo* appareceu mais intensamente na *Theoria da Historia da Litteratura portugueza*, em 1872, em contraposição com a cultura latina; um

illustre critico, Mr. Gaston Paris achou excessiva a importancia ligada a esse elemento ethnico na Litteratura, mas passados annos attribuia á França do norte, ou germanica, a origem das Canções lyricas e narrativas, que na Edade media se cantaram na França meridional, Italia, Hespanha e Portugal. Era por esta via, que procurava explicar o problema da unidade e similaridade das tradições populares do Occidente entrevista por Garrett, Nigra, Liebrecht, Mainzer e Paul Meyer; o seu discipulo Jeanroy sustentou a mesma doutrina nas *Origines de la Poésie lyrique en France.*

No prosecussão dos nossos estudos viemos a reconhecer que esse elemento *germanico,* tão accentuado no *Mosarabismo*, assentava em um substratum anthropologico mais antigo, que importava definir; no Prologo do *Parnaso portuguez moderno*, de 1877, e na introducção do *Cancioneiro da Vaticana*, de 1878, avançámos á solução do problema. Partindo dos modernos estudos anthropologicos, que relacionam pela Aquitania as populações da França meridional, da Italia e da Hespanha, procuravamos essa unidade das tradições lyricas e épicas no povo pre-celtico, que estendeu a sua acção pelo Athlantico, tocando na America, e atravessando a Africa levou á Asia anterior essa cultura caracteristica da Chaldêa. Estavamos em frente d'esse outro problema de uma civilisação proto-árica, do *Ligurismo;* outros trabalhadores esclareceram o problema, como Roysel descre-

vendo esta civilisação bronzifera, sua séde na Europa, e irradiação para a America e Asia; o mesmo, Cailleux, reconstruindo a expansão d'esse povo pelos nomes geographicos e monumentos; Belloguet destacando da população celtica da Europa a raça dos *Ligures*, que a antecedeu na occupação da orla occidental d'este continente; Malon e Celesia determinando esse elemento ligurico da Italia; e Martins Sarmento fixando por elle os caracteres do povo *Lusitano*, até hoje differenciado do Ibero e com elle inconciliavel. Todos estes sinceros trabalhadores, esclarecendo esse problema anthropologico de uma grande e culta raça *pre-celtica* na Europa, davam-nos o substratum que unifica nos mesmos costumes e tradições poeticas as nações occidentaes (*Celtas*, de Nigra e de Cailleux, etc.), e que os relaciona com a cultura asiatica (motivo da hypothese do *Turanismo*, em contraposição ao Iranismo). Das concepções primitivas do Anno solar, nos seus dois solsticios estival e hibernal, derivaram os criticos os themas das Canções lyricas e narrativas da Poesia popular européa, e ampliando-os com paradigmas até aos cantos oraes da Russia e da Grecia moderna, chegaram á conclusão — que se a França se tornou um fóco de irradiação d'essas tradições poeticas depois do seculo XII, têm taes tradições uma origem mais remota e profunda, para lá dos Celtas, em um povo mais civilisado que os precedeu na Europa, caracterisado como brachycephalo e

trigueiro, de estatura mediana, altamente resistente, o *Ligure*.

Todos esses problemas (as minhas theorias ou os meus erros) receberam fórma mais clara e scientifica nos trabalhos dos modernos eruditos: *Mosarabismo* (Muñoz y Romero), *Germanismo* (Gaston Paris e Jeanroy); *Lusismo* (no *Ligurismo* de de Belloguet, Celesia, Morton, Martins Sarmento, Roysel, que é a base unificadora da Civilisação occidental.) Declinando da minha originalidade, fico allivado de responsabilidades, podendo utilisar mais seguramente na refundição da *Historia da Poesia popular portugueza* as contribuições dos ultimos trinta annos, dirigido pelo pensamento de Vauvenargues: antes mais consequente do que inventivo.

*

Um outro aspecto da synthese das Tradições populares é o da *Nacionalitteratura*, em que se estudam os germens tradicionaes, oraes e anonymos, que foram estheticamente elaborados por individualidades cultas. Todas as grandes obras primas da Arte, e os maiores genios que as crearam, inspiraram-se sempre de um elemento nacional e humano, cujo thema subsiste na tradição. Hoje já se póde seguir na Historia das Litteraturas modernas a evolução das suas fórmas, a partir dos tres typos da Canção popular: a *lyrica*, ou cantada, que se desenvolve no rudimento das Can-

ções dos Trovadores da Provença, na *Canzone* italiana petrarchista, que se generalisa na Renascença, em contraposição com as Trovas e as Redondilhas hespanholas, da mesma fonte popular; a Canção *narrativa*, ou recitada, que attingiu o seu vasto desenvolvimento na Canção de Gesta franceza, e se conservou rudimentar no Romanceiro hespanhol, vindo a fixar-se em uma fórma em prosa na Novella de Cavalleria, nas Pastoraes allegoricas, nos Contos decameronicos e Novellas picarescas até ao Romance moderno; da Canção *dansada*, derivam as fórmas dialogadas, dos Mysterios e das Farças, da *Comedia sostenuta* italiana, aperfeiçoando-se no rudimento do *Auto* vicentino portuguez, contextura da *Comedia famosa* hespanhola e do *Auto sacramental*, até á perfeição summa da *Comedia* molieresca.

Seguindo ésta genealogia das fórmas litterarias é que, pela critica scientifica, se avaliam os escriptores pela maior ou menor intensidade com que se approximaram das fontes tradicionaes e o seu consciente nacionalismo; é por esta ordem de estudos, na sua origem ethnologicos, que se conseguirá a revivificação das Litteraturas modernas, approximando deliberadamente o povo e o poeta para mutuamente se fecundarem, dando á Poesia e Arte do futuro uma expressão creadora e edificante de Synthese affectiva, como nas épocas primitivas da Humanidade em que se formaram os esboços espontaneos.

HISTORIA

DA

POESÍA POPULAR PORTUGUEZA

AS ORIGENS

I

FORMAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA POESIA POPULAR OCCIDENTAL

Como expressão espontanea de um estado de subjectividade inconsciente em que se representa o mundo exterior através de impressões não discutidas, e em que as emoções se communicam por *comparações* objectivas e pela fórma pittoresca das *imagens*, a Poesia popular é um phenomeno *psychologico* do mais alto interesse para o conhecimento do homem primitivo, porque é o producto immediato d'esse estado de impersonalidade.

Na Poesia popular conservam-se concepções da natureza, mythos quasi apagados, expressões tradicionaes que revelam a fusão de raças, que se obliteraram na historia sem deixarem outro documento; sob este aspecto *anthropologico* torna-se cada vez mais fecunda a sua investigação reconstructiva, para determinar os elementos das nacionalidades provenientes das grandes migrações das raças.

Os costumes como estampas de estados sociaes que se transformaram, as festas, os actos cultuaes e cerimoniosos, os jogos como imitação dos actos da vida ordinaria, os cantos, as dansas dramatisa-

das, como o material que a Poesia do povo anima pela palavra, tornam-a o documento mais expressivamente humano sob o aspecto *ethnologico*.

É tambem reflectidos na Poesia popular que se determinam com a maior espontaneidade e verdade os caracteres das nácionalidades, taes como a paixão amorosa, o espirito de aventura, a preoccupação do maravilhoso, a graça e a tendencia imitativa; e como esses caracteres preponderam na manifestação historica de uma civilisação, é tambem sob o aspecto historico que a Poesia popular conserva a impressão geral dos grandes acontecimentos, sendo essa vibração remota a prova da sua intensidade. Os mythos e lendas do passado são hoje um meio de reconstrucção *historica* das chamadas epocas heroicas.

E estudada emquanto aos seus themas e fórmas de expressão, a Poesia popular, sob o seu aspecto *esthetico* appresenta-nos os typos rudimentares ou embryonarios da Poesia artistica, estabelecendo-se a continuidade de uma tradição que levou á creação das fórmas lyricas, épicas e dramaticas das Litteraturas. É indispensavel seguir hoje este criterio complexo: psychologico, anthropologico, ethnographico, nacional, historico e esthetico para entrar na apreciação d'esse phenomeno tão tarde comprehendido da Poesia popular.

O que é propriamente o povo? esta entidade anonyma e impessoal?

O nome de *povo* era dado na Edade média peninsular aos elementos sociaes do proletariado: «*pueblo* es llamado la gente menuda, asi como menestrales e labradores,» conforme escreve Affonso, o Sabio, nas suas *Leis de Partidas*; mas o proprio monarcha, na integração dos variados elementos da sociedade moderna, sob esta designação abrange a

collectividade · «*pueblo* es ayuntamiento de todos omes communalmente... » Em qualquer dos sentidos, ambos vigentes, o *povo* comprehende aquellas classes activas, que vivem em um estado emocional e que se determinam pela espontaneidade do sentimento e se apoiam na immutabilidade dos costumes. É n'esse grupo social, em qualquer nação, que se conservam automaticamente as tradições do passado, embora em certa inconsciencia, e que se elaboram as concepções subjectivas e as impressões de momento sob o aspecto de — poesia. Designando o conjuncto de uma nação, a palavra *povo* exprime perfeitamente essa elevada fórma de associação, apoiada principalmente em uma consciente solidariedade ethnica; o sentimento que unifica um povo acha tambem expressão nas tradições do passado, e os seus caracteres ethnicos mais ou menos se reflectem nas altas individualidades especulativas ou activas. O nome de *vulgar* pode com precisão designar a Poesia do povo emocionista e inconsciente, sempre manifestada oralmente e sem fórma reflectida ou artistica; o nome de *nacional* exprime esse caracter de uma collectividade humana, representado conscientemente pela arte e determinadamente na politica. No desenvolvimento das creações estheticas é no elemento *vulgar* que se elaboram os rudimentos espontaneos a que na ordem social irão dando fórma as individualidades conscientes, até attingirem uma poesia ou arte naeional. O estudo da Poesia popular hade abranger estes dois aspectos, o generativo, oral e rudimentar, conduzindo para as fórmas perfeitas fixadas pela litteratura; na sociedade medieval ha os *Joglares de boca*, que repetem oralmente os cantos lyricos e os recitados, e os *Joglares de peñola*, que passam essas composições á escripta. Era esta intima e primitiva relação constante entre o povo e o escriptor que estabele-

cia a fecunda exuberancia esthetica na creação das novas Litteraturas romanicas. Desde que se operou a separação entre a multidão e o poeta, esgotou-se o poder creador, amesquinharam-se as faculdades estheticas por falta de um estimulo da realidade, e o povo ficou repetindo automaticamente os restos das tradições que se foram tornando cada vez para elle mais incomprehensiveis. Confirma-se pela evolução das modernas litteraturas: dos velhos cantos populares destacam-se as fórmas das canções dos Trovadores, e os jograes vão entoando de terra em terra esses cantares mais expresivos, que são escutados com interesse; dá-se, porém, uma antinomia entre os Trovadores e os Jograes, aquelles proclamando que só cantam por amor mas não por dinheiro, estes cahindo na exploração dos baixos instinctos da multidão. A cultura humanistica ou latino-ecclesiastica converte o trovador em homem erudito, destinado ao palacio e á curia; a lucta pela liberdade civil absorve o povo nas suas revoltas communaes, estimulando-o á revivescencia das suas remotas tradições. Foi por um longo trabalho de critica que se chegou muito tarde a descobrir este elemento anonymo da historia moderna da Europa, o Povo. Acreditou-se por muitos seculos no poder das altas individualidades, creando religiões, nacionalidades, linguas e epopêas; faltava o outro elemento impessoal, para reduzir ao natural esses assombros humanos. Quando se descobria o facto da collaboração do povo hellenico nas epopêas homericas, n'esse mesmo anno, em 1794 começava-se tambem a comprehender que o movimento da revolução franceza vinha mais do povo do que dos philosophos. A critica de Wolf correspondia ao interesse especulativo de Kant sobre os acontecimentos de França.

Sciencias subsidiarias da historia, mas de creação

recente, como a Anthropologia e a Ethnographia, levaram á comprehensão de que as raças antigas da Europa não foram extinctas pela occupação de outras raças invasoras, mestiçando-se com ellas, como o provam os craneos mesaticephalos; e as fórmas sociaes não foram destruidas, prevalecendo nos costumes um grande numero de praticas sobreviventes, taes como archaismos de linguagem, superstições que são restos de cultos decahidos, concepções que são vestigios de mythos obliterados, e cantares que se vão adaptando a novos interesses.

É n'este fundo anthropologico que se devem investigar as origens ethnicas de tudo quanto constitue o saber popular; e como as nacionalidades da Europa são mais recentes no seu agrupamento social, politico e historico do que a mestiçagem d'essas raças primitivas, os estudos da Poesia popular, e em geral de todo o dominio do chamado *Folklore*, não se podem limitar exclusivamente a uma nação, porque nenhuma nação europêa é constituida por um só elemento anthropologico puro. Tem-se seguido esse criterio errado de attribuir o lyrismo occidental ora a uma fonte siciliana, ora occitanica, ora franka: a Europa, anthropologicamente considerada é uniforme na constituição definitiva da sua população; a creação das nacionalidades não destruiu no seu separatismo politico esta similaridade primordial. Pelo contrario, á medida que as Nações se individualisavam hostilmente, o desenvolvimento religioso, e poetico affirmaram mais insistentemente a sua unidade. A Poesia da Edade media, irradiando da França nas fórmas rudimentares, é assimilada em todas as outras nações do sul até ao norte da Europa; o Christianismo acceitando costumes e tradições do polytheismo celtico e germanico, por uma simples modificação interpretativa, conseguia tambem no seu proselitismo uma unificação de cren-

ças, facil de estabelecer pelo fundo ethnico commum em que assentava. A Egreja quando se referia a este fundo commum em relação aos usos atrazados e ás crenças e costumes polytheicos, chamava-lhes *Paganismo*, dos *Pagi* ou as povoações isoladas fóra do contacto da civilisação, que constituiam os *paizes* ou patrias-locaes; e essas povoações eram chamadas genericamente *o vulgo*, no sentido do povo. Santo Isidoro Hispalense referindo-se nas suas Etymologias, aos vocabulos populares que não eram gregos nem latinos, diz sempre: *Vulgus* vocat, chama-lhe o vulgo; corrupte *vulgo* dicitur, diz-se corruptamente no vulgo. E n'este *Vulgo* referia-se o sabio bispo ao proprio povo hispanico, que constituía esse fundo commum das populações ibericas e celticas, a que em outro logar allude dizendo: *Hispani* vocant. Este nome sempre applicado a todas as populações européas tem um sentido originario na anthropologia da Europa. Pela extensão do seu emprego parece que este nome de *Vulgo*, que persiste designando ainda o povo indistinctamente foi dado aos povos anteriores da Europa pelas raças áricas quando a occuparam. As povoações indigenas da Italia fóram chamadas *Volsqus;* é essa mesma fórma de *Vulgus* que apparece nos *Volkes*, *Volcae* e *Volgae*, dadas pelos Romanos aos Gaulezes meridionaes; de *Bolgae*, aos Gaulezes do norte, ou *Belgae*. É entre estas populações que se acham os *Celtae*, como uma cunha que os separa, manifestando-se como um outro elemento anthropologico. Os *Welsh*, appresentam differenças entre os Galli e os *Belgae:* (os *Welsh* actuaes da Gram Bretanha occupam o territorio da antiga *Belgae;* e os *Wallons* do norte da Gallia fazem parte da *Belgica* actual.) Liga-se a esta designação commum os *Gallaec*, ao oéste da Hespanha, os *Valaques*, das margens septentrionaes do Adriatico; os

Bolg ou Fir-*Bolg* na Irlanda; os *Bolgari*, os *Volsq* na Italia; e nas linguas germanicas *Folk* e *Volk*, que correspondem nas linguas romanicas ao *Vulgo*, significa o povo, a multidão, as gentes, indistinctamente. [1] *Vulgarisar*, *divulgar* correspondem a dar circulação entre o povo, transmittir na tradição. Os grammaticos romanos referiam-se á linguagem popular si-

[1] Eugène Van Bemmel, no seu estudo *De la Langue et de la Poesie provençales*, escreve, referindo-se aos povos que constitui m a primitiva gen'e celtica: «Eram, como lhes chamaram os romanos os *Volcae*, ao medio-dia, os Celtae, na região media, e a *Belgae*, ao norte; mas não existia entre elles differenciação real ou bem nitida; comprehendiam-nos ordinariamente sob a denominação do conjucto Galli. - É assim que as palavras *Wall* (Wallons), *Waelch*, *Welsh*, (pron. *Welche*) appresentam cambiantes intermediarias, a Gall e *Belge*; tanto mais visivelmente, que os *Welsh* actuaes da Gram Bretanha occupam o territorio da antiga *Belgae*, e que os antigos Wallons do norte de Gallia fazem pa te da *Belgica* actual; melhor ainda, os *Welches* são precisamente os habitantes do paiz a que chamamos Galles e os inglezes Wales. Emfim, temos na Irlanda os *Bolg* ou Fir-*Bolg*; temos na Gallia meridional os *Volkes*, que Cesar chama *Volcae* ou *Volgae*, Ausonio *Bolgae*, Cicero *Belgae*; temos na Italia o *vulgo*... Para não omittir nenhum dos povos que compunham primitivamente a raça celtica apontamos os *Gallaeci*, ao oeste da Hespanha, e sobretudo os *Valaques* sobre as bordas septentrionaes do Adriatico, que appresentam uma nova transição entre os *Volkes* e os *Galls*.

«Não deverá impressionar-nos o achar desde logo a palavra *Volk*, exactamente entre todas as linguas germanicas, e que esta palavra *Volk* signifique litteralmente o povo, a multidão, as gentes? De sorte que na origem, longe de ser um nome proprio, não é senão uma expressão geral applicando-se a qualquer povo. — Na Italia este nome ficou tambem commum e collectivo. A população primitiva, indigena, chamava se *vulgo*, isto é, o povo, a gente; as castas dominadoras continuaram naturalmente a designal-os por esta expressão, mas ajuntando lhe mais naturalmente ainda, uma significação desdehosa e aviltante. D'ahi os nomes *vulgus*, *vulgaris*, com a desinancia latina, que se dava á população indigena, isto é, á plebe de Roma e aos aldeães dos campos, população que se liga necessariamente á grande familia celtica; d'ahi o termo sermo *vulgaris*, rusticus, designando a lingua d'esta mesma população.» (Pag. 47.)

multanea com a dos escriptores e classes cultas dando-lhe o nome de «sermo *vulgaris*.» Do emprego quasi exclusivo d'esta linguagem popular, determinado pelas convulsões do imperio romano diante das invasões germanicas, é que se desenvolveram as linguas romanicas ou novo-latinas. É mais na investigação d'este sermo *vulgaris* do que na influencia dos escriptores e jurisconsultos latinos que se encontra a explicação do processo analytico que caracterisa a formação das novas linguas meridionaes. Falta applicar este processo ás origens poeticas da Europa, ampliando as investigações até aqui sempre *nacionaes* ao grande campo das tradições comuns a toda a Europa implicito na designação de *poesia vulgar*. E este criterio é tanto mais scientifico e seguro, quanto as formas da Poesia moderna da Europa nasceram e se destacaram do desenvolvimento linguistico dos dialectos romanicos ou *vulgares*, como se observa no systema da *accentuação* e da *rima*, bases fundamentaes da nova metrificação. Assim como existe uma unidade syntaxica nas linguas romanicas, sem que se copiem umas ás outras, tambem existe uma unidade na versificação, dando um caracter commum á sua poesia. E desde que as novas fórmas metricas, creadas simultaneamente com o *canto* e a *dansa* entre o povo, se desenvolviam espontaneamente acompanhando os actos da vida domestica e social, um certo numero de themas poeticos tradicionaes haviam de receber expressão com esse novo effeito da lingua, tendendo com o tempo a adquirir uma perfeição litteraria ou artistica. Quanto mais nos aproximarmos d'esse fundo anthropologico da população europêa, da persistencia ethnica dos seus costumes, e das concepções mythicas que actuaram na sua poesia dando-lhe themas universaes, tanto mais nos approximamos do conhecimento da *unidade do ly-*

rismo e das *narrativas heroicas* que apparece como base tradicional nas Litteraturas da Europa. Em volta da concepção primitiva do anno estival e do anno hybernal, as festas da entrada de *Maio*, das populações polytheicas, foram conservadas nos costumes das nações christãs, dando origem na Edade media a canções lyricas, balladas e alvoradas de elaboração popular, que se foram repetindo tradicionalmente. Aqui temos um facto ethnologico, proveniente das raças italicas, celticas, germanicas e scandinavas, que se tornou um thema geral de lyrismo da nova metrica *accentuada* e *rimada*. No importante estudo sobre *As origens da Poesia lyrica em França na Edade media*, Alfredo Jeanroy, funda sobre este facto da entrada da primavera a derivação do lyrismo popular francez, que veiu attingir a fórma litteraria na poesia dos Trovadores, actuando depois nas litteraturas allemã, italiana, e portugueza. Mas esta determinação da origem ethnica não lhe appareceu logo ao espirito nitidamente, e só quasi ao terminar o laborioso estudo é que comprehendeu a sua evidente importancia. Fazendo uma critica d'este livro, escreveu Mr. Gaston Paris: «*o pensamento importante do livro* é o que liga a Poesia lyrica da Edade media, ao menos no sua maior parte, *ás festas da primavera*, e ás dansas que a acompanham; sómente é expresso positivamente no fim do livro (pag. 387 e seg.) sob uma rubrica que o não deixa presentir, e na parte consagrada á versificação, onde raro será o leitor que ahi o procure.» [1] Esta concepção meteorologica e cosmica não pertence ás épocas historicas, e é investigando-a nas suas manifestações primitivas que se comprehenderá o lado pittoresco e dramatico persistente nas costumes populares. Por assim proce-

[1] *Journal dos Savants*, Novembre, 1891, p. 676.

dermos na investigação da ***unidade das fórmas do lyrismo europeu***, Mr. Jeanroy, com certa inconsequencia, trata-nos com superior desdem por procurarmos os vestigios poeticos dos povos que precederam na Europa a raça árica, e que constituem essas manifestações communs ao lyrismo occidental (na Aquitania, norte da Hespanha e Italia), dizendo: «Puisque M. Braga est remonté si facilement de la póésie des Aryens à celle des Touraniens, nous nous étonnons qu'il n'ait pas reconstitué également celle des races dolichocephaliques, qui avait precedé ceux-ci. On comprendra notre reserve sur *ces questions de litterature préhistorique.*» [1] Apesar de todas as reservas, Mr. Jeanroy viu-se forçado a recorrer á concepção da ***entrada do anno estival***, que é anterior á civilisação dos Romanos, para explicar as fórmas communs do lyrismo europeu, que se ligaram a esse costume social polytheico e ante-historico. Mr. Gaston Paris notando a sua ***discreta ironia***, mostra com firmeza quanto o esforço da sua reserva prejudicou o trabalho historico, separado dos antecedentes da época romana e dos testemunhos de seculos anteriores aos monumentos poeticos. [2]

---

[1] *Les Origines de la Poesie lyrique en France au Moyen-Age*, p. 311, nota.

[2] «Tendo consagrado na sua obra uma parte consideravel á polemica, e tendo-a muitas vezes conduzido com uma vivacidade que, por tomar propositalmente uma fórma *discretamente ironica*, não deixa de ser menos sensivel, o auctor parece ter-se preoccupado em elle proprio não prestar o flanco aos ataques que provoca, e acouta-se detraz das restricções ou meias concessões, que não permittem sempre vêr bem o seu pensamento. Esta disposição, sem duvida inconsciente coincidia no auctor com uma circumspecção natural, que é feita de prudencia e de abertura de espirito, de sorte que em frente de um problema vê as diversas soluções possiveis e não ousa declarar se por uma determinada· é uma excellente condição para exercer uma boa critica, mas é a menos favoravel para um estudo historico; é tambem, como já o entrevi, esse

Comtudo a necessidade de remontar a uma epoca ou edade ante-historica para explicar a unidade ethnica de certos themas poeticos populares, foi reconhecida por Jeanroy, embora se eximisse a essas pesquizas. Fallando da influencia ou imitação da velha poesia franceza na Allemanha, na Italia e em Portugal, caracterisa esse lyrismo sob dois aspectos, um subjectivo e metaphysico, o outro narrativo e objectivamente dramatico; é sobre a origem d'este ultimo caracteristico que assentam as investigações que visam a prioridades nacionaes: «Como na nossa propria poesia, encontram-se em todas aquellas que a imitaram, duas proveniencias bem distinctas; uma comprehendendo as peças subjectivas e metaphysicas; a outra as *poesias narraticas* ou *dramaticas*. Os differentes criticos estrangeiros que se têm occupado respectivamente da sua poesia nacional, M. M. Bartoli, d'Ancona, Scherer, Richard M. Mayer, Braga, entre outros, sustentam unanimemente a opinião, que *estas ultimas constituem o fundo original da sua poesia*. Esta parte, sendo nos tres paizes, identica ou muito analoga, não podem ter egualmente rasão. Procuraremos mostrar que estão egualmente em erro, e que onde elles vêem uma emanação espontanea de genio nacional, é preciso vêr a imitação de toda uma poesia franceza *hoje perdida*.

«Isto nos conduz a uma questão que não pre-

lado propiamente historico o mais fraco do livro de M. Jeanroy. Não teve o cuidado, de dar por introducção á sua obra, um *quadro das condições externas* (sociedade, civilisação, costumes) *e internas* (lingua, versificação) *nas quaes deveria ter nascido a Poesia lyrica em França,* nem precisar em que momento ella nascera, se elha datava sómente da Edade media ou *remontava á epoca romana;* quasi que se não preoccupou dos testemunhos positivos que em seculos anteriores aos monumentos que nós temos se pode recolher sobre a sua existencia.» Gaston Paris, *Journal des Savants*, Nov. 1891, p. 676.

tendemos resolver, dando-nos por feliz se ajuntarmos alguns factos que tornem a solução mais proxima. É a da origem dos themas poeticos, que fomos levado a determinar. Demonstraremos que *esses themas não são exclusivamente italianos, allemães* e *portuguezes;* mas demonstrará isso que são exclusivamente francezes? Não; seria uma pretenção evidentemente excessiva. Só queremos assentar um ponto, e vem a ser, que ás peças estrangeiras consideradas como autochtones, devem a sua fórma actual, alguns dos seus traços á imitação franceza, da qual não se libertam como se tem dito. Mas é certo, que o assumpto mesmo foi importado de França, que o thema nos pertence como a fórma que a revestiu? Não. É mesmo mais do que provavel, que *se a nossa poesia achou tanto perstigio no estrangeiro é por que encontrou ali assumptos analogos aos seus,* e que o terreno estava como que preparado para receber *a communidade de certas tradições poeticas.* Bem longe de affirmar que estes themas são exclusivamente francezes, nós *nem ousamos sustentar que elles sejam exclusivamente romanicos.* Para derrubar uma theoria d'este genero (o exclusivismo francez) bastaria encontrar na poesia popular das nações slavas... themas que appresentam certas analogias com os nossos, não sendo para isso necessario grandes investigações?» [1]

[1] *Les origenes de la Poesie lyrique en France,* p. XVI. Nas Notas em Appendice aponta o facto da similaridade dos themas slavos com os francezes e italianos; e diz das pequenas peças a que os italianos chamam *Fiori* ou *Stornelli*: «Este genero existe tambem na Russia, e M. Wesselofsky, o sabio professor de S. Petersburgo, estudou-o na communicação que fez (nas *Mem. da Acad. de S. Petersburgo,* t. XXVII) de uma collecção de canções populares russas, etc.» E cita a comparação que o referido professor faz com o começo de um *Stornelli* italiano para restituir ao preludio slavo o pensamento comcompleto. (Op. cit., p. 450.) E sem indicar qual esse fundo pre-ro-

Desde que as investigações criticas se colloquem n'este campo das concepções primitivas que ainda se reflectem nas idealisações poeticas populares, o phenomeno da *entrada do verão* ha-de determinar um grande numero de composições lyricas semelhantes em muitos paizes, sem que se imitassem ou se plagiassem. Sobre o problema se a antiga *Pastorella* era franceza ou provençal, diz Mr. Gaston Paris, criticando O. Schultz: «sustenta que a antiga pastorella não provém da franceza, e egualmente a franceza não provém da provençal. Teriam nascido ambas espontaneamente nos dois paizes, em laço estreito entre si, e com o mesmo nome, o mesmo quadro, os mesmos dados essenciaes?» E depois d'esta interrogação, accrescenta: «nada menos provavel.» [1] Se a concepção do *anno estival* era commum ás populações da Provença e do norte da França, se as festas consuetudinarias, as dansas e os cantos eram os mesmos, porque é que as fórmas metricas filhas da mesma *accentuação* e da *rima* tinham de ser procuradas e assimiladas fóra do seu meio social? N'esta

mano, a que fôra extranha a raça slava, escreve Jeanroy: «estes themas existem não sómente entre os povos romanicos, mas nas poesias populares, que parecem ter sido quasi subtrahidas a influencias estrangeiras.» E fazendo alguns confrontos com a velho lyrismo francez, diz: «que a poesia popular slava appresenta taes analogias com a franceza, que se é tentado a cada instante a concluir por uma assimilação; estas analogias assentam não sómente sobre os assumptos tratados, o que não seria para admirar; mas estendem se á situações muito precisas, a particularidades de scenario, e até a modismos de phrases, que ao que parece não se poderiam appresentar independentemente a espiritos differentes.» E uma vez empolgado por estes factos, vae até reconhecer essa communidade-poetica em certas analogias da poesia popular franceza com a poesia popular da Grecia moderna. (Ib., p. 454.)

As relações dos antigos slavos com a Italia são explicadas por Cailleux na *Origene celtique de la Civilisation*, p. 38.

[1] *Journal des Savants* 'ib.' p. 739.

duvida de Mr. Gaston Paris ha a preoccupação da errada ideia de que um povo pode adoptar a poesia de outro povo; e esta ideia é mesmo levada ao absurdo por aquelles philologos que pretendem explicar as origens da versificação moderna derivando-a do movimento *trochaico* e *jambico* da metrica latina, em que a *quantidade* é incomprehendida para os ouvidos populares e mesmo cultos. E desde que os philologos chegaram á conclusão scientifica de que nenhum povo adopta para a sua lingua a syntaxe de outra lingua, embora se approprie de grande parte do seu vocabulario, tambem se vae reconhecendo hoje que o mesmo phenomeno se dá na versificação e mesmo na adopção dos themas poeticos. As relações da concepção do *anno estival* com os costumes populares, deram logar a canções lyricas que persistiram tradicionalmente, e que são similares na Italia, na Hespanha, na França meridional e do norte até á Allemanha. Este typo do lyrismo não irradia de um ponto unico e de um só povo, como queria Jeanroy, attribuindo-o á França do norte, ou d'Ancona attribuiudo-o á Italia insular; deriva de um fundo ethnico commum, que se define pela sobrevivencia de uma vasta camada anthropologica. E não é sómente a poesia lyrica que se explica na sua origem por este criterio; tambem os versos narrativos, em quadras heroicas, e certas acções dramaticas, derivam da concepção da *Lucta do Verão com o Inverno*, ou a concepção do *anno hybernal* na sua representação mythica. Diante d'este criterio, que provoca as discretas ironias de Jeanroy, o que se vê é que o estudo da poesia popular em cada paiz conduz para a reconstrucção d'este fundo poetico e inicial; e para tal conhecimento a poesia tradicional portugueza é a que apresenta typos lyricos mais archaicos, embora a nacionalidade como facto politico seja

a mais recente na elaboração social da Edade media.

Convem, antes de tudo, verificar a existencia da poesia nas camadas populares romanas, e entre aquellas raças occidentaes que incorporadas pelo Imperio foram por elle unificadas sob o nome de ***Romani;*** reconstituido esse fundo historico, os seus residuos tradicionaes esclarecerão as analogias da poesia popular nas nacionalidades modernas.

Horacio (*Epist.* I, p. 145) falla dos cantos do povo dialogados e com chascos mutuos: «Versibus alternis opprobria rustica fudit» Chamava-se a este genero poetico verso fescenino ou incomposito, baseado sobre a ***accentuação*** carateristica do verso saturnino. Além d'estes cantos dialgados, no tempo de Plinio existiam já muitas fórmulas rythmicas, analogas aos nossos esconjuros para combater o granizo, para curar algumas doenças. Plinio (*Hist. natur.*, liv. XVIII, c. 5) apontando estes ensalmos, não os transcreve por vergonha. Nas Orações populares de esconjuros o systema rythmico não é regular; umas vezes tem um ambito que lhes dá o effeito da prosa, e outras são regulares no numero dos accentos, embora deseguaes emquanto ao numero de syllabas. Era este o caracter do antigo verso popular dos romanos, o ***saturnino***. Não se deve concluir que esta fórma rythmica nos viesse dos romanos, mas que estava implicita na prosodia do ***sermo vulgaris***. Nas festas em que os Salios andavam pela cidade de Roma, dansando armados com umas capas chamadas ***trabeae***, cantavam versos, como ainda hoje nas danças dos Paulitos; os ***trebelhos*** dos costumes da Edade media devem o seu nome a esse distinctivo dos Salios; e por ventura a designação de ***stramb***, ***estribillo*** deriva d'essa raiz, uma vez significando a parte dansada, outra o verso repetido como pé de cantiga.

Por uma phrase attribuida por Aulu-Gellio a Catão, chama-se *grassator*, aquelle que ia aos banquetes cantar versos, tal como nos apparecem os jograes nas córtes plenarias da Edade media e nos casamentos dos principes; e segundo Varrão, tambem eram cantados por crianças nos banquetes certos poemetos tradicionaes, *carmina antiqua in quibus laudes erant majorum*. Este costume que fôra primitivamente praticado pelos convivas, foi decahindo até se tornar peculiar do *grassator*; Catão refere-se a esse uso, do qual diz Cicero: «*esse cantitata a singulis convivis.*» Eram cantos narrativos das façanhas dos homens illustres; e não repugna aproximar d'este genero as cantitenas de heroes e santos na Edade media, cujos rudimentos fixaram a fórma do Romance e da Lenda.

Os banquetes lembram as cerimonias funeraes; os Romanos cantavam aos seus mortos *Naeniae*, entoadas ao som da flauta, segundo Festus, mas este costume é commum ás raças da Europa, e por isso não admira encontrar esses versos funebres entre os Gregos com o nome de *Threnos*, entre os Scandinavos com o nome de *Drapa*, entre os Celtas da Irlanda com o nome de *Coronach*, no Bearn com o nome de *Areyto*, e em Portugal e Hespanha com o nome de *Endechas*. Por isto se vê que a persistencia de um costume determina differentes manifestações poeticas similares, sem que um povo imitasse ou reproduzisse as canções funebres de outro povo. Assim como em Roma este uso das *Nenias* se tornou uma profissão mercenaria de mulhelheres, a que chamaram *Preficas*, tambem na Edade media as Endechas e os Striboli sicilianos eram encommendados ás *carpideiras* de profissão. Nonius falla do verso improvisado da Nenia, *carmen inconditum*, pago á mulher que a cantava; e Sallen-

gre aproxima-a dos usos italianos actuaes. A Egreja combateu este uso de bradar sobre finados por provir do passado polytheico, e Prudencio allude com desdem ás *inanes naenias*.

Apesar da preponderancia absoluta da classe dos patricios em Roma, reconhece-se que o povo tinha uma poesia ligada aos seus costumes sociaes e domesticos, que transparece através dos documentos litterarios; Horacio allude aos cantares dos aldeãos e camponezes; Marcial falla do cantar dos remadores a que se chamava *celeusma*, e *vil celeusma*, diz Rutiliano alludindo á sua tonalidade; entre os gregos estas cantigas dos remeiros chamavam-se *érctica*. As cantigas dos mendigos ou pedintes, os cantares de cegos, que o Arcipreste de Hita cultivava, vêm em um scholiaste de Horacio á Epistola xvii, do primeiro livro, apontados com o nome de *Cantilena mendicorum;* Atheneo tambem reproduziu duas cantilenas dos mendigos gregos. Os versos improvisados pelos namorados são referidos na comedia *Curculio*, e Tibullo allude a elles em uma das suas Elegias. Sobretudo os versos satiricos ou de *mal-dizer*, como as *sirventes* provençalescas, eram bastante vulgares entre o povo romano com o nome generico de *Fesceninos;* Festus attribuia este nome ao feixe que ardia (ideò dicti quia fascinum putabantur arcere). Segundo uma passagem de Servio commentando a Elegia iii, equipara o verso *fescenino* dialogado ao carmen *amœbeum*. Pela liberdade d'estes cantares satiricos vieram as prohibições dos triumviros a pretexto da moralidade dos costumes, permittindo-os apenas nas festas dos noivados. Este caracter desenvolto das *Vodas* e *Torna-vodas* na Edade media acha-se tambem reflectido nas prohibições ecclesiasticas, e na intervenção da lei civil nos *Tamos* (Epithalamios). Nos costumes da Edade media estes cantos nupciaes

eram sempre satiricos e obscenos, quando algum dos noivos era velho, indo-se fazer-lhe á porta chocalhada ou charivari. Nas entradas triumphaes dos generaes romanos eram permittidos os versos de chufas aos soldados alegres que seguiam o carro, como conta Suetonio. Os proprios imperadores não escapavam aos sarcasmos da plebe, como diz Tacito de Tiberio atacado *carmina incertis auctoribus vulgata;* Suetonio tambem fala dos *malos rumores* e *convicia famosa* contra Tiberio, Nero e Galba. Era este mesmo genio popular satirico que se expandia na Edade media contra os Papas, os Reis, e auctoridades judiciaes, não resultando tanto de um espirito de revolta como de uma tendencia ou indole primitiva.

Tendo passado para a vida social moderna muitos costumes do polytheismo romano, celtico e germanico que a Egreja adoptou mudando-lhes o sentido, vieram juntamente com elles as cerimonias mais ou menos dramaticas, a que se iam adaptando novos cantos nos dialectos romanicos em que se cantava. Por isso pode-se dizer que este fundo poetico nunca se extinguiu, mas transformou-se sempre por um trabalho espontaneo de imitação instinctiva.

Desde que a Egreja era o logar onde se encontrava a multidão dos fieis, os cantos populares achavam um ensejo para se applicarem á expressão de um sentimento commum; e por isso o *Discantum* misturou-se ao Canto liturgico, que na sua fórma gregoriana já systematisada provinha de melopêas greco-romanas. Um mundo de poesia ia ser creado, na musica religiosa e na Hymnologia, que adoptava o verso latino com a forma popular da *accentuação* e da *rima*.

Quando Cesar dominou nas Gallias já a civilisação celtica, representada pelo Druidismo, estava a apa-

gar-se diante de uma cultura mais elevada, que esses povos assimilavam. Nos seus *Commentarios* o grande general refere-se á enorme quantidade de versos que os Druidas ensinavam oralmente em uma disciplina que orçava por vinte annos, sendo interdicto o passal-os á escripta: «*Magnum ibi numerum versum ediscere dicuntur; itaque annos nonnulli vicenos in disciplina permanent.*» (Comm., VI, 14). De que constavam esses versos? Porventura de tradições mythicas, historicas, fórmulas medicas, aphorismos moraes, esconjuros e orações? [1] A obliteração do Druidismo como classe politica diante do poder do Imperio, e como classe sacerdotal diante da propaganda do Christianismo, dissolveu entre o povo esses homens que se entregavam á magia, os benzilhões, os adivinhos e curandeiros com palavras, os ensalmadores, os truões que viviam na *arudaria.* A Egreja condemnando estas praticas supersticiosas, aponta um grande numero de factos dos costumes e crenças celticas, que persistem ainda hoje nas camadas populares da Europa occidental. Na poesia celtica da Irlanda creu d'Arbois de Jubainville encontrar a quadra na sua fórma popular actual, em versos de outo *syllabas*, e com a mesma disposição de *rima.* Era facil a illusão de que a quadra provinha de um typo celtico; mas esse typo facilitava a transmuta-

[1] Festus, definindo a palavra *Bardo*, diz: «*Bardus* gallice cantor appellatus, qui virorum fortium laudes canit.» A mesma definição deixou Ammiano Marcellino (XV, 9): «*Bardi* virorum fortium res egregie gestas *heroicis versibus* incluserunt, et suavi cantu ad lyram cecinerunt » E' para reparar como esta designação se continua no fim da Edade media sob a fórma de *bardanes* e *aibardãos,* aos que contavam historias, e mesmo o nome de *bordão* dado ao verso. Esses elementos poeticos entraram como material historico nas Chronicas de Nenius e Geoffroy de Monmuth, vindo d'ahi a serem elaborados na chamada *matière de Bretagne*, ou o Cyclo da Tavola redonda, que foi saboreado por todos os povos da Europa.

ção de um grande numero de fórmulas poeticas para as quadras da versificação romanica. A situação da raça celtica na epoca do Imperio era egual em todo o dominio romano; tal é a conclusão de Fustel de Coulanges: «A intelligencia gauleza, a julgarmos por todas as manifestações que nos vêm d'essa epoca, tem exactamente as mesmas concepções que a do Italiano ou do Hespanhol do mesmo tempo. Por toda a parte, n'este Imperio, a vida privada e a vida publica apresentam os mesmos habitos. Escholas, linguagem, litteratura, trabalhos e prazeres, crenças e cerimonias, cultos e superstições, em tudo isto a Gallia parece semelhante ao resto do Imperio. Até os Druidas e as Druidessas d'esse tempo se parecem, traço por traço, com todos os adivinhos e magicos que pullulavam então por todas as provincias.» [1] Esta decadencia geral dos Celtas da Gallia, da Hespanha e da Italia, adaptando-se á incorporação romana, e assimilando o Christianismo em parte pela allegoria do sacrificio humano de Jesus e tambem pela ideia ou aspiração da immortalidade, preparava essa grande crise d'onde sairam as nacionalidades modernas, com as linguas romanicas ou vulgares e com uma versificação d'essa nova prosodia para exprimir uma grande riqueza de ideias e de symbolos poeticos.

O phenomeno da unidade da poesia lyrica objectiva, attribuido por Jeanroy á influencia franceza, é tambem observado por Costantino Nigra em relação aos Cantares narrativos ou propriamente romances communs á Italia do norte, especialmente o Piemonte, á Gallia meridional representada pela Provença, e á parte occidental da Hespanha na zona ou faixa portugueza. Nos seus trabalhos de 1854 a

[1] Fustel de Coulanges, *Nouvelles recherches sur quelques Problemes d'Histoire*, p. 212.

1860, proclamou Nigra esta unidade da tradição poetica romanesca, assentando-a sobre os dados ethnicos da persistencia da raça celtica fusionada com o elemento romano. E insistindo sobre esta doutrina, escrevia em 1888 no prefacio dos *Canti popolari del Piemonte:* «Fui o primeiro que indicou claramente *a identidade de uma numerosa série de cantos populares que são communs aos paizes romanicos que têm um fundo celtico*, e que não existem em outros paizes romanicos, taes como a Italia media e inferior e a Hespanha castelhana. Os futuros commentadores da Poesia popular *franceza*, *provençal*, *catalã* e *portugueza*, sabem que d'ora em diante nenhum estudo sobre essa poesia será possivel sem que se occupem das canções populares da alta Italia, e entre estas principalmente o Piemonte.» Nigra observou o facto, que ha dois generos poeticos populares que separam a Italia em duas zonas: a fórma subjectiva dos *Strambotti* e *Stornelli*, que é caracteristica da Italia inferior e média, e a *Canzone* ou Romance narrativo, peculiar da Italia do norte; este facto leva-o a recorrer a uma differenciação ethnica: «A existencia no Piemonte e em outras partes da Italia superior de uma poesia historica, narrativa, nacional e popular, que falta n'esta fórma á Italia inferior, é um novo argumento para demonstrar a persistencia do substractum celtico na Italia. A differença profunda que distingue por este respeito as duas poesias populares da Italia superior e da inferior, não é o resultado de circumstancias especiaes, accidentaes e externas. E' um facto ethnico.» [1] E em outra passagem estabelece essa differenciação celto-romana pela importancia de um fundo anthropologico italico proveniente

---

[1] *Canti popolari del Piemonte*, p. XXVI. Em nota mostra que o Cantos narrativos da Sicilia são todos de origem litteraria.

da raça pre-historica ou autochthone da Europa : «E' possivel, é tambem provavel que a raça italica e a celtica tivessem encontrado nas suas emigrações da Asia para a Europa e sobre o solo em que depois se estabeleceram, populações de tronco diverso, com as quaes successivamente se mestiçaram. *Nós admittimos* em principio, que *estas populações pre-historicas* e não aryanas, misturadas com os Italiotas e com os Celtas, tenham exercido uma acção ainda duradoura no desenvolvimento da serie continua de idiomas d'aquellas duas raças.» [1] Simultaneo com a elaboração das *linguas* dá-se o estabelecimento da *versificação;* é n'esse fundo pre-árico que temos assentado os typos e themas poeticos populares communs ao Occidente da Europa em presença de um grande numero de paradigmas similares lyricos e épicos ou narrativos. Pelo exame das investigações da anthropologia é que se define essa persistencia ethnica na Aquitania, estendendo-se á França e ás duas Peninsulas italica e hispanica, verificada pela tradição inconsciente.

As populações ante-áricas que os emigrantes celticos encontraram ao nordeste da Italia, quando a invadiram vinte seculos antes da nossa éra, formavam tribus *agricolas* e *pastoraes*, denominadas os *Volsques*, ou Oscos ; d'entre essas tribus algumas eram *guerreiras*, principalmente os Marsios, os Sabinos e os Samnitas. O significado ethnonymico do nome generico d'esse povo já nos deixou apontado Van-Bemmel ; para a sua occupação agricola e pastoral era a situação poetica idealisada na tradição uma plena realidade, bem como a concepção mythica e as festas sociaes do anno estival e hibernal. A mesma raça occupava a ilha da Sicilia com o nome de Tyr-

[1] *Ibid.*, p. XVIII, nota 2.

rhenos; e ahi existiu uma poesia pastoral, da qual fallaram no seu tempo Diodoro Siculo e Atheneo; este, referindo-se ao *bucoliasma*, cantado pelos pastores, e aquelle «á poesia bucolica e melodia que se lhe accommoda, genero perpetuado até aos nossos dias na Sicilia.» (IV, 84.) D'Ancona, considerando o canto alternado ou *amoebeo* como originario da Sicilia, é contradictado por Jeanroy pela seguinte forma: «não sustentaremos que este genero era exclusivamente francez, como tambem não podemos conceder a M. D'Ancona que elle seja propriamente siciliano; é antes *uma propriedade commum de todo o territorio romanico.*» [1] E cita para o comprovar as *romanellas* das aldeãs da provincia de Ferrara, a *Desgarrada* de Portugal em que entram cantadeiras, e os *Dayemans* das seroadas de algumas aldeias da Lorena. E' sobre este fundo primitivo da população dos *Oscos* que assentou a invasão dos *Ombrios* na Italia do norte, no XIV seculo antes da nossa éra, ou propriamente os Gaulezes cisalpinos. Pelo conhecimento do habitante primitivo da raça gauleza, se reconstituem todas essas similaridades ethnicas; segundo a descripção de Diodoro Siculo: «Occupavam já os paizes inclinados para o Meio Dia ou para o Oceano, já sobre os montes Hercynios, emfim occupavam em seguida uns aos outros todo este vasto espaço até á Scythia (hoje Russia).» (V, 33.) O anthropologista Lagneau demonstra que o *Gaulez é um ramo scythico*, e appresenta a conformidade do nome *Oestyi* (antigos habitantes da Esthonia, provincia maritima da Russia, os quaes, segundo Tacito, fallavam uma lingua visinha do bretão,) e os *Ostiey*, antigos habitantes da Armorica (a Bretanha actual.) Os *Asturios*, que tinham ao seu occidente os Gallaicos, onde per-

[1] Op. cit., p. 259.

sistiu a trad ção lyrica assimilada pelos trovadores, ligam-se pelo mesmo radical a esse ramo. Isto explica as similhanças observadas pelo professor Wasselofsky entre as canções populares russas e os *Stornelli* e *Fiori* italianos, e mesmo com costumes portuguezes, como tem sido notado por viajantes com estudos de ethnologia. Assim a communidade de cantares narrativos determinada por Nigra entre a Italia do norte, a Provença e Portugal (o grupo Asturo-galecio-portuguez) corresponde a um facto anthropologico, aproximando como consequencia da relação entre os Oscos, os *Ausci* da Aquitania e os *Eusk* da Hespanha. Pela invasão dos Rasenas na Italia, no XI seculo antes da nossa éra, estabeleceu-se a civilisação dos Etruscos sobre todo o Latium, impondo-se esse caracter á cultura dos Romanos, como notou Noël de Verges, ficando assim Roma mais apta a absorver com facilidade as raças brancas (berbericas) do norte da Africa, os Iberos da Hespanha e os Gaulezes.

Sobre a invasão asiatica no territorio a que se chamou a Gallia, o anthropologista Paulo Broca destaca esse triangulo da Aquitania como tendo conservado sem mestiçagem a sua autochthonia: «Basta-nos saber, sob o ponto de vista da ethnologia gauleza, que os immigrantes aryanos se apoderaram de toda a região que mais tarde teve o nome de Gallia, *á excepção do triangulo comprehendido entre os Pyreneos, o Garonna e o golfo da Gasconha.*» [1] Observando que, apesar da introducção dos seus costumes, religião e lingua, não poderam apagar o typo indigena, que preponderava pelo seu numero, operando-se uma mestiçagem, um typo intermediario á raça menor e trigueira dos autochthones, e a raça corpulenta e loira

[1] *Memorias d'Anthropologia*, t. I, p. 395

dos estrangeiros, unificados na Celtica. E sobre o typo aquitanico que resistiu á incorporação, Broca apoia-se na auctoridade de Strabão (IV, I, § I.); «Strabão fallando da antiga divisão da Gallia em tres partes, conhecidas sob os nomes de *Aquitania*, de Celtica e da Belgica, diz expressamente que os *Aquitanios* formam pela sua linguagem e pelos seus caracteres physicos ***um grupo completamente á parte dos outros povos da Gallia***, e ***mais aproximados dos Ibéros*** do que dos gaulezes.» [1] E d'estas caracteristicas fixadas com intuito scientifico por Strabão, accrescenta: «ajuntou á curtissima descripção de Cesar uma noção cuja exactidão é confirmada pela historia, pela linguistica e pela anthropologia: que ***os Aquitanios eram Iberos pelo typo*** assim como ***pela lingua;*** que não eram Gaulezes, e que ***formavam na Gallia um grupo inteiramente especial.***» A observação do geographo grego confirmava-se com a duplicidade da população dos Celtiberes da Hespanha. Sobre esta parte notou Broca: «A nação crusada, que proveiu d'esta mestiçagem, adoptando a lingua, os costumes, a nacionalidade da raça estrangeira, pode esquecer por fim até a existencia dos seus antepassados autochthones, cujos caracteres physicos continuam a predominar no seu seio; mas ás vezes lembra-lhe, como se vê nos Celto-Scythas, de Plutarcho, e nos Celtiberos da peninsula hispanica.» [2] E' n'esta civilisação celtiberica que os geographos antigos determinam certos factos ethnologicos, que explicam a persistencia das tradições poeticas na peninsula hispanica; Strabão (III, 4, § 16) cita os *cantos* e as *dansas* dos Celtiberos pelo plenilunio, costume que passou para as vigilias dos Santos, sendo esses cantos

---

[1] *Ibid.*, p. 405.
[2] *Ibid.*, p. 368.

prohibidos pelo XVI Concilio de Toledo (canon 23); Diodoro Siculo compara estes cantos aos Pean gregos, tornando-se hymnos de guerra, pela sua relação com a dansa; e Marcial, nos seus Epigrammas (IV, 55) tambem allude a cantos choraes; Silio Italico falla de velhos ensalmadores, com orações rythmicas contra o frio, conservando-se ainda esse typo das *orações numericas* como a que colligiu Marcello Burdigalense; estes cantares, que se repetem nas praticas da bruxaria foram mais tarde condemnados pelo Fuero Juzgo.

Fallam de cantos epicos ou heroicos acompanhados com dansas, Diodoro e Silio Italico; são ainda representados nas *Dances* de Aragão, na *Muiñeira* da Galliza e na *Danza prima* das Asturias. O *ulalatu*, referido por Silio Italico, é ainda o *renchilido* asturiano, e o *apupo* minhoto. Dos hymnos de guerra dos Lusitanos antes de entrarem em combate falla o mesmo Diodoro (V, 44), como Appiano das gestas heroicas cantadas na morte dos guerreiros, especialmente no funeral de Viriatho. Os Cantabros pregados em cruzes pelos Romanos, nos seus hymnos de guerra insultavam os vencedores, como refere Strabão. Deve considerar-se como verdadeira a noticia de Asclepiades, que diz conservarem os Turdetanos Poemas com mais de seis mil annos de antiguidade; o que eram esses Poemas pode-se plausivelmente presumir, desde que a erudição moderna descobriu as navegações athlanticas dos autochthones da Europa, que levaram a civilisação á America, e transpuzeram a Africa, entrando no Golfo Persico e civilisando a Chaldêa. Essas navegações athlanticas foram idealisadas em um cyclo poetico do qual os gregos se aproveitaram, transplantando as lendas dos *Argonautas* e de *Vellocino* para o Mediterraneo e costas da Asia Menor e Hellade. Nem de outra fórma

se explica o conhecimento dos poemas homericos na peninsula hispanica, como affirma Strabão, senão pela sua similhança com as lendas argonauticas. Estes residuos poeticos não se perderam, transformaram-se; a *Bella Infanta*, e *Náo Catherineta* dão-nos uma vaga ideia do que seria esse cyclo athlantico. No povo portuguez ficou sempre a preoccupação da grande Ilha encantada, das viagens para oéste, desde que elle se unificou em nacionalidade proseguindo uma acção historica. Esse caracteristico da poesia popular cantada e elaborada por mulheres, como notara Sarmiento, e se observa na sua propria contextura, era já apontado por Plinio o moço e por Marcial, as *puellas gaditanas*, das tribus turdetanas e que depois no XVI concilio toledano se condemnava por *Turpe cantus*. D. Joaquin Costa no seu estudo da Poesia popular hespanhola commenta lucidamente estes vestigios que authenticam a existencia de uma vivissima poesia entre os povos celtibericos. E' sobre este fundo que assenta a similaridade dos cantos italianos e francezes; modifica a theor a de Nigra accentuando mais o elemento *iberico* ou a persistencia da Aquitania.

A occupação dos Romanos na Peninsula hispanica exerce-se na preponderancia militar e administrativa; fortificam os costumes sociaes dando-lhes a garantia de municipios, cujo typo encontraram, mas não influem directamente no caracter ethnico das raças. Accidentalmente é que implantando o systema do *Colonato*, admittem tribus vagabundas, taes como de Alanos e Scythas, a quem dão terras, e estes povos tornados sendentarios eram restos de calamidades de guerra, dos antigos autochthones. Não modificaram pois o typo iberico. A acção romana, simultanea com a da Egreja depois do seculo II, consistiu na disciplina syntaxica dos dialectos celticos na forma-

ção dos novos dialectos, que futuras nacionalidades iam transformar nas *Linguas romanicas*. E' reconhecido o facto de appresentar a Poesia popular portugueza um caracter mais archaico do que a dos outros estados hispanicos. D. Joaquim Costa, mostrando a extensão da Lusitania, fundado na affirmação de Plinio (IV, 21) que «do Guadiana ao Promontorio sacro dominam os Lusitanos», e que estes tambem tinham sido transplantados pelos Romanos para a região á direita do Tejo, (III, 1, § 6) chega á conclusão: «*existe na Lusitana uma região não muito extensa*, que offerece ao historiador uma importancia excepcional: 1.° Porque *n'ella se conservaram mais tempo*, do que em nenhuma outra parte da Peninsnla *o culto, a lingua e os costumes dos primitivos hispanos*; e 2.°, porque devido á sua situação, teve de ser como *medianeira entre a Betica e a Celtiberia*; referimo-nos á metade inferior da Lusitania extremenha, NO da Tartesside, extensa umas vinte ou vinte e duas leguas em quadrado...» [1] Em nota appresenta a observação do archeologo Hubner «que a civilisação romana não chegou a penetrar profundamente nas comarcas montanhesas da Lusitania fóra do recinto das suas colonias.» [2]

Aos Romanos seguem-se as invasões das tribus germanicas na Peninsula; estas pelo seu numero dominaram por completo, cruzaram-se com a raça e população dos Celtiberos, e crearam a Monarchia visigotica e ainda a sua restauração neogotica. Esta transformação foi profundissima, porque além da modificação anthropologica, os chefes germanicos continuaram a acção romana na unificação politica imperial, fortificada tambem pela unidade catholica. Os

---

[1] *Poesia popular española*, p. 319.

[2] Ibid.—Boletin de le Acad. de la Historia de Madrid, I.

povos germanicos que invadiram a Hespanha, já tinham estacionado por algum tempo na Italia, já ahi temperaram a sua barbarie ante a civilisação latina: os Vandalos occupavam a Betica, na Andaluzia; os Alanos (que são considerados de raça scythica) fixaram-se na Lusitania; e os Suevos na Galliza. Tal é testemunho de Idacio.

Os Suevos acharam-se tempo depois senhores exclusivos da Peninsula hispanica, porque os Vandalos e Alanos foram atacar e destruir o poder romano no norte da Africa. Têm fundas consequencias estes factos; por que as tribus berbericas que vieram depois com os Arabes á conquista da Hespanha facilmente aqui se firmaram e se cruzaram, appresentando por vezes o typo loiro. Os Suevos, sem competidores estabeleceram-se militarmente como dominadores sobre os povos preexistentes, creando uma aristocracia ou fidalguia, sendo a Galliza uma das primeiras côrtes das nacionalidades peninsulares. Os movimentos politicos da Aquitania que fôra occupada e governada por povos visigoticos fez com que estes desenvolvendo-se se dirigissem para a Hespanha, e procurassem fixar-se pacificamente. Antes de se estabelecer a lucta entre Visigodos e Suevos, ficando estes depois de derrotados por Thodorico na batalha de Urbius confinados no territorio Gallaico, a banda agricola compunha-se de ***homens-livres***, os ricos homens eguaes em dignidade aos que formaram a ***banda guerreira***. Crearam-se cidades autonomas com os seus costumes juridicos ou ***Fara***, d'onde provieram no seculo XII os Foraes e nos quaes se conservam tantos Symbolos germanicos. Pelo desenvolvimento da banda guerreira, pelas necessidades da lucta, decahiram os homens livres das suas garantias n'essas classes dos ***lites*** ou ***ligios***, os Aldyones, os ***Lidones***, que egualmente apparecem na organisação so-

cial italiana. O antagonismo religioso tambem se deu entre os Suevos, catholicos, e os Visigodos, sectarios de Ario ou da humanidade de Jesus. O dogmatismo catholico influiu na queda das tradições cultuaes em elementos poeticos populares. Desviados das guerras os Suevos entregaram-se á industria agricola e pacifica, prevalecendo aos Cantos de guerra as *Canções lyricas*, d'onde essa iniciativa impulsora que á Galliza attribuiu com tanta lucidez no seculo XV o Marquez de Santillana. Nas cidades visigoticas, e nas aldeias entre os *lites* e classes servas conservaram-se as velhas narrativas heroicas. Morguia na sua *Historia da Galliza* (I, 256) accentua o facto da falta de Romances populares heroicos ou narrativos n'aquelle paiz: «Aqui en este paiz,... puede decirse que *carecemos del verdadero romance*, como si quiere decir de esta manera, que nuestro pueblo que algo de profundo é insuparable le separa del resto de la nacion.—... casi podemos assegurar que no se conoce en Galicia el romance...» A Galliza no seculo XI dilatava a sua fronteira para o occidente até ao sul do Douro e pela orla do mar estendia-se até além do Vouga; era n'esta região pacifica, não occupada pelos Arabes, que se constituia o Condado e Estado de Portugal. Foi n'esta Galliza do seculo XI que se desenvolveu esse lyrismo popular na realidade da vida agricola e pastoral, e que havia de dar os typos poeticos ás imitações artisticas e cortezãs dos Trovadores. Os Cantos epicos ou Romances eram incitados mais pela vida da guerra com os exercitos sarracenos; n'este asserto escreve Morguia: «Parece que hacia la parte de Asturias, en Rivadeo y Vega del Castrapol se conservan algunos *(romances)* escriptos en una desas variedades del gallego, natural a nuestros pueblos fronterizos...»

Entrando as diversas migrações e invasões das raças germanicas na constituição da população da Europa moderna, ellas trouxeram comsigo poderosos elementos das suas tradições, costumes e faculdades poeticas para a nova elaboração da Poesia vulgar ou das recentes nacionalidades. Apontaremos algumas referencias a essas tradições que tão profundamente vieram influir na efflorescencia do genio épico, nas numerosas *Gestas* francezas, que se agruparam em volta da grande figura historica de Carlos Magno. Tacito, na *Germania*, (cap. II,) traz a celebre referencia: «Celebrant *carminibns antiquis*... originem gentis, conditoresque.» E tal era a vitalilidade d'estes cantos germanicos, que conforme refere Eginhard, (c. 29) o imperador Carlos Magno, mandára colligil-os: «*Barbara et antiquisssima carmina*... scripsit memoriaeque mandavit.» Entre estes dois testemunhos distam nove seculos; mas a intensidade da emoção poetica que se não extinguiu foi communicada aos povos com quem esse elemento germanico se misturou. No mesmo seculo IX, o biographo do milagroso bispo Liudger, contando como curara um pobre cego, diz que era este cego muito estimado pelos seus visinhos porque andava de terra em terra cantando das façanhas dos antigos reis e dos seus combates. N'esses antigos cantos, como refere Jornandes (*De Goth.*, IV) transmittiam-se tradições historicas «pene *historico ritu*»; este caracter reflecte-se intensamente nas Cantilenas ou rhapsodias que se desenvolveram nas grandes Canções de Gesta, e nos Romances peninsulares hispanicos, que ficaram rudimentos aproveitados como material historico nas Chronicas geraes. Nos agiographos encontram-se referencias a cantilenas germanicas durante a Edade media; na Vida de S. Faron, o panegyrista confessa que o santo já era celebrado

em uma Cantilena do seculo VII (620): «*carmen publicum* juxta *rusticitatem* per omnium pene volitabat ora...» Ahi tambem se allude aos cantos das mulheres em côro: «ita canentium *feminaeque choros*...»

Desde que os documentos nos revelam a existencia de uma poesia do povo em linguagem vulgar, é n'ella que se esboçam as fórmas que hão de apparecer nas Litteraturas como proprias, sem subservivencia aos modelos classicos, como se tem pretendido, E' n'esta adaptação aos dialectos romanicos que essa poesia adquire um novo interesse social, incitando a fecunda elaboração épica franceza, e creando viva sympathia em todas as nacionalidades romanicas para receberem a *materia de França*, como no fim da Edade media se chamava ás Gestas carlingias. [1] E assim como esses *carmina barbara* receberam elaboração erudita entre o elemento latino-ecclesiastico, como é prova o poema *Waltarius*, tambem se infiltraram na memoria popular resumindo-se aos seus themas poeticos, quando não recebiam pelo canto a fórma da linguagem vulgar ou rustica, como acontecia com as lendas dos Santos, segundo refere Orderic Vital: « *Vulgo canitur* de illo (S. Guilherme) *cantilena*...» Da poesia das populações germanicas veiu para a versificação romanica esse ornato caracteristico da *aliteração*.

Os romances asturianos, hoje colligidos da tradição oral, parecem-se no thema heroico com os portuguezes das versões oraes da Beira e Extremadura portugueza, sobretudo n'essas populações que acceitaram a convivencia com os Arabes, a que os

---

[1] Propagadas no seculo XI quando se estabeleceram as Colonias frankas em Hespanha, e proponderou a cultura franceza por via do alto clero,

chronistas dos seculos XI e XII chamaram os *Mosarabes*. Era natural que nos nossos primeiros estudos attribuissemos toda a elaboração poetica popular da Peninsula ao elemento germanico; porém o que havia de verdade estava prejudicado pela fórma absoluta, não tomando em consideração as tradições poeticas das raças que precederam a germanica, que tinham sido assimiladas, mas não destruidas. Assim, o Colonato romano, os Visigodos vindos da Aquitania, e as tribus berberes que na Africa tinham assimilado os Alanos e Vandalos, e a vida pacifica dos *Mosarabes* ou o germano da banda agricola, tudo conduzia para a revivescencia d'esse typo autochthone ou *iberico* tão seguramente descripto e differenciado por Strabão. A importancia, que ligámos ao elemento germanico[1] não era um absurdo; factos flagrantissimos conduziam a essa inferencia, mas faltara-nos o processo comparativo com a poesia popular italiana e franceza para fixar esse fundo commum da unidade da tradição poetica sobre que se crearam as Litteraturas romanicas. Deu-se, é certo, uma fecunda crise social, que foi a existencia civil ou juridica das populações *mosarabes*; e a este facto correspondeu uma intensidade de revivescencia poetica, depois do seculo VII. Como isto coincidia com a invasão dos Arabes na Hespanha, e com a sua tolerancia religiosa e politica, aconteceu tambem que von Schack na sua obra *Poesia e Arte dos Arabes em Hespanha e Sicilia*, fosse levado a attribuir á influencia dos Arabes a unidade das manifestações da poesia lyrica popular communs á Italia, França, Hespanha e Sicilia, determinando a elaboração litteraria dos Trovadores. (II, 202.) Chegou mesmo a vêr o typo das Balladas e Serranilhas na fórma estrophi-

[1] *Epopêas da Raça mosarabe*, Porto, 1871; 1 vol. de 378 pag.

ca das *Muvaschaja*. Era uma illusão, em que tambem cahirà Antonio José Conde explicando a formação do verso de redondilha como de origem arabe. É certo que as populações mosarabes, como revela Alvaro de Cordova lamentando-se, se deliciavam com toadas e contos arabes (*versibus* et *fabellis* suis delectamur); mas no fundo eram esses cantos que só muito tarde entraram nas Chronicas diluidos em prosa e depois elaborados litterariamente nos Romances do seculo XV. Sabe-se hoje que um povo não adopta a versificação de outro povo, embora se interesse pelos seus themas poeticos; os recitadores arabes ou *Ravah* deram o typo do conto em prosa entremeado de versos como ainda hoje temos nas nossas *Aravias* ou Romances velhos. Notadas as relações da população berberica (que era o grosso da occupação arabe na Peninsula) com os elementos autochthones ou ibericos e vindos da Africa do norte, e o seu encontro com Alanos e Vandalos, e considerada a fonte da poesia semita determinada pelos modernos estudos accádicos, é tambem plausivel que a influencia arabe cooperasse com a germanica n'essa integração do *Mosarabe*, que tão bem define o Povo hispanico desde a invasão até ás novas monarchias christãs.

É esse povo que cria os novos dialectos romanicos, esboçados no seculo XI: o *Catalão*, nas regiões orientaes dos Pyreneus, suscitando o *Valenciano* e o *Mallorquino*; o *Castelhano*, na Hespanha central, em que se unificam as Asturias, Leão, Aragão e Navarra; e o *Gallego*, que abrange o Condado de Portugal, o qual tornado nacionalidade autonoma faz-d'esse dialecto uma bella lingua litteraria, o *Portuguez*. Com a creação d'estes dialectos formaram-se tambem as normas prosodicas da sua *versificação*; de sorte que não sendo a poesia *accentuada* e *rimada* anterior á

creação d'essas linguas, vê-se qual é verdadeiramente a sua data historica, tendo em consideração que os themas poeticos vêm de um passado remotissimo, adaptando-se sempre a novas situações sociaes e moraes. Essas linguas correspondiam a organismos nacionaes, que se esboçaram; a poesia, á medida que o separatismo politico se estabelecia, conservava a unificação tradicional de um mesmo e grande povo. Na *Cronica rimada* já se destacam individualisados os Portuguezes e Gallegos, os Leonezes e Asturianos, os Castelhanos e os Extremenhos. Todos elles têm as mesmas tradições, os mesmos themas e typos poeticos, mais archaicos uns, mais obliterados outros, mais perfeitos ou artisticos alguns, mas nenhum sendo o iniciador poetico dos outros povos. Murguia notou a differença da tradição poetica da Galliza, exclusivamente lyrica; D. Agustin Duran maravilhou-se da similhança dos Romances asturianos, aragonezes e castelhanos. Suscitado pelo conhecimento dos Romances colligidos em Portugal por Garrett e na Catalunha por Aguiló, concluía: «que semelhantes composições correram e circularam por toda a Peninsula iberica nos seus respectivos dialectos..... oralmente ainda se referem os Romances entre os povos comprehendidos desde o Ebro até aos Pyreneus.» E notando o não se encontrar nas collecções dos Trovadores a fórma de Romances narrativos, explica o facto pelo desdem dos eruditos e importancia dos documentos escriptos de preferencia á compilação dos cantos oraes: «As collecções de Trovas provençaes foram tiradas de Codices e não da viva voz do povo; se a esta se recorresse na Provença ahi se encontrariam tambem Romances, tão inesperadamente como se encontram na Catalunha, em Valencia, nas Ilhas Baleares e nas faldas do Pyrineo limitrophe, onde se conserva a lingua

d'oc. Em tal caso pode bem crêr-se que a combinação metrica do *Romance* chegou a ser em toda a Peninsula hispanica e no meio dia da França o instrumento mais geral, se não o mais adoptado para conservar as tradições vulgares entre o povo que as possuía ou inventava.» [1] Sómente no seculo XV é que os Romances castelhanos começaram a ser colligidos da tradição oral popular; este tardio interesse revela quanta riqueza se perdeu desde que os dialectos romanicos da Hespanha deram expressão ás tradições poeticas. Que essa poesia era vivissima entre as povoacões peninsulares provam-o as referencias constantes dos Concilios, que a condemnavam combatendo-a como ligada aos costumes polytheicos. São os documentos ecclesiasticos uma fonte de consulta para este trabalho reconstructivo.

A nova doutrina proselitica do Christianismo actuou directamente sobre as fórmas da poesia e da musica popular; a carta de Plinio o moço a Trajano (X, 97) refere que os christãos se reuniam ao alvorecer e *cantavam alternadamente* de Christo, como se fosse um Deus; e conforme o testemunho de Philon, apontado por Eusebio, esses cantos eram em *dois córos separados* de homens e mulheres. Nas Capitulares do arcebispo de Tours no seculo IX, falla-se do estribilho do kirie «*viris* inchóantibus, *mulieribus* respondentibus» em uma cerimonia funeraria.

Esta forma choral apparece reflectida na poesia popular, como se vê no canto aragonez *Ay un galan n'esta villa;* e por ventura a rima *masculina* e a rima *feminina* foram assim chamadas d'esta an-

[1] *Leyenda de las tres toronjas*, pag. VI. Sómente passados seis annos é que em 1866, Damase Arbau publicou em Aix, os *Cantos populares da Provença*, confirmando aquella previsão.

tiga fórma musical. A tendencia para a poesia popular invadir o culto christão na sua liturgia era tão forte que no seculo IV, o canon 15 do Concilio de Laodicêa prohibia o canto aos que não fossem psalmistas canonicos. As melopêas adoptadas pelo papa S. Damaso, oriundo da Lusitania, e por Santo Ambrosio, natural da Liguria, não foram colhidas na musica grega, mas nos Descantes populares, germen de todo o desenvolvimento do canto ecclesiastico, deturpado depois pelo cantochão. Pela preponderancia do canto nos versos dos hymnos religiosos, como se vê pelo manuscripto de Saint Gall, do seculo IX, a *accentuação* impunha-se simultaneamente á metrica latina e á vulgar. [1] Desde que as linguas romanicas se tornaram aptas pelo desenvolvimento nacional e litterario para a poesia, os cantos religiosos resentiram-se d'esse novo vigor, admittindo a differença dos intervallos, caracterisando o *Discantus*, libertando-se as melodias das tonalidades gregorianas. Escreve Felix Clément na *Historia geral da Musica religiosa*: «É para notar que o Descante foi applicado de preferencia aos assumptos profanos, ás canções, ás poesias em lingua vulgar, emquanto a Diaphonia era reservada ao canto liturgico...» Os que cultivavam esta transformação eram os troveiros sahidos d'entre o povo, como Adam de la Halle, e outros, que ornamentavam as melodias simples com neumas e trillos; seguiram essa corrente os trovadores aristocraticos, tirando assim dos velhos cantos as fórmas lyricas provençalescas. Por esta communhão de origem explica-se

[1] «In omni textu lectionis, psalmodiae, vel cantus, *accentus* sive, *concentus verborum* (in quantum suppetit facultas) non negligatur quia exinde maximè redolet intellectus.» — «Si vero convenerint n unum *accentus* et melodia, communiter deponantur.»

a relação dos cantos dos troveiros e jograes com o povo, e ulteriormente com os trovadores cujas canções vulgarisavam. Tambem a invasão de canções populares, que se misturavam com o cantochão, influiu para se conservar na Egreja o costume das dansas hieraticas; no canon 23 de Concilio toledano se estabelece: «É preciso abolir o detestavel costume que tem o povo de se entregar á dansa, e de cantar canticos grosseiros nos intervallos das cerimonias religiosas.» Mas as prohibições dos papas, dos concilios e das constituições episcopaes foram impotentes até ao Concilio de Trento, coadjuvado na sua execução pelo poder monarchico.

Reagindo a Egreja contra a civilisação greco-romana, tambem combateu os costumes populares que mais se ligavam ao polytheismo. Marciano Capella, na *De Nuptiis Philologiae*, falla da persistencia do carmen nupcial cantado por crianças; e no concilio synodal de Vannes de 465, foi prohibido aos ecclesiasticos o assistirem ás festas de bodas. Continuavam-se a cantar as *Ballistea* ou versos emparelhados rythmados pela dansa; uma Capitular de Childerico III, de 744, prohibiu os canticos injuriosos, a que tambem alludem disposições do Concilio Eliberitano. Muitas d'estas cantilenas rythmicas repetiam-se de terra em terra «quae per urbes Franciae in plateis et compitis cantitantur,» como diz em uma carta S. Ivo, a proposito de um certo bispo. Para comprovar amplamente a existencia de uma forte poesia popular na baixa Edade media basta percorrer os padres da Egreja e os Concilios nacionaes.

No seu sermão 311, falla Santo Agostinho das cantigas e danças nocturnas; o Concilio de Narbonne de 589 prohibe as vigilias dos santos, que o povo fazia *«saltationibus et turpibus canticis;»* outros concilios classificavam estes cantares *turpia* atque lu-

xuriosa (Conc. de Mayence, de 813); e o sexto de Paris, *obscenà et turpia*. Estas prohibições revelam a intensidade do costume popular; assim no Concilio de Treves, de 1227, recommenda-se aos padres «non permittant *trutanos*, et alios *vagos scholares*, aut goliardos cantare versus... in missis.» Aqui se manifestava uma classe intermedia ao povo e aos eruditos latino-ecclesiasticos; n'ella se conservaram os typos poeticos da tradição popular, que penetraram depois nos Cancioneiros aristocraticos. As fórmas do *refrem* repetido no fim dos versos, e mesmo os versos repetidos invertidamente, a que se chamava *palinod*, apparecem transportados das canções do povo para as Prosas ecclesiasticas e para as Canções das côrtes. Os *Descorts* ou a mistura de linguas nas canções provençaes apparecem esboçados nos cantos *farsis*, que o povo misturava com as orações canonicas. As cadencias musicaes impunham ao verso as cadencias rythmicas por syllabas contadas, e assim a *acentuação* passava do uso popular espontaneo para as classes cultas como definitivo systema poetico. A systematisação da religião christã no Catholicismo, estabeleceu-se sobre a persistencia dos costumes polytheicos de que a Egreja por *allegorias* e *evhemerisação* fez dogmas theologicos e ritos cultuaes. Essa unidade dos costumes das raças que occuparam a Europa servira para a propaganda da nova doutrina, já pelo culto do Fogo, que se adaptava á festa do *Natal*, já pelas doutrinas mithriacistas que levavam ás cerimonias da *Paixão*, já pelo culto hetairista das Deusas-Mães, que se renovava mais tarde na idealisação e adoração da *Virgem*. Mais proximo d'estes elementos polytheistas áricos, avesticos ou chthonianos, o Martyr S. Justino podia vêr n'elles um presentimento do culto de Jesus entre gregos e barbaros;

e Santo Agostinho com toda a sua lucidez philosophica proclamava, que o que se chamava religião christã já existia entre os antigos (*quae nunc Religio christiana nuncupatur*, erat apud antiquos). Os bellos trabalhos de erudição de Jacob Grimm, de Khun, de Schwartz, de Max Muller, de Liebrecht, accumularam todo o material ethnico para a reconstrucção d'estes polytheismos, mostrando ainda a sua assombrosa persistencia nos costumes domesticos e sociaes, nas superstições, nos cantos e dansas populares da Europa. E Emille Burnouf no livro da *Sciencia das Religiões*, passando das cerimonias védicas para o christianismo, mostra como a concepção primitiva do *anno solar*, e sua divisão em duas epocas ou estações, a *estival* ou *Entrada do Verão* e *hybernal* ou *Entrada do Inverno*, são a base genesica dos ritos da Egreja catholica. Esta concepção d'onde deriva o pensamento commemorativo da *Paschoa*, annualmente, é representado diariamente na alternancia do Dia e da Noite, no dualismo antagonico da luz e das trevas, celebrado na consagração da Missa.

Como observa Burnouf, o *Solsticio do Inverno* é quatro dias antes do Natal, e o *Solsticio do Verão* é quatro dias antes do São João; o nascimento de Christo coincidindo com o solsticio hybernal revestiu-se de todas as manifestações de immemoriaes costumes, vivificando-se o mytho que decahia no automatismo popular. O renascimento do Fogo, é o nascimento de Agni, do cordeiro de São João, celebrado nas festas d'este santo [1] Os cantos populares da Europa da Edade media, e ainda actualmente, ce-

[1] Tratado este facto nas *Origens poeticas do Christianismo*, p. 253 a 296. Porto, 1880. Nove annos antes da obra de Jeanroy, de 1889.

lebram com dansas e melodias estas festas de Abril (abertura do anno solar), das Maias *(Maieroles)* das *Reverdies*, o renascimento da vida campestre. É em volta d'estes costumes populares, de origem polytheica e allegorisada na organisação cultual do Catholicismo, que todas as manifestações do genio lyrico europeu se improvisam e repetem, como *themas tradicionaes*, que já não dependem da concepção astronomica, mas que ainda subsistem poeticamente á par dos ritos da Egreja. N'este sentido, apesar de a Egreja combater muitas costumes polytheicos que considerava como superstições, por esta conformidade dos ritos da Paschoa e Natal imprimiu mais indelevel esse caracter de unidade aos *themas lyricos* e *epicos* da poesia popular da Europa. E á sombra dos costumes que se não poderam extinguir deu-se-lhes uma côr christã nas santificações locaes, os Patronos canonisados, que eram os *Genius loci;* e mesmo ampliando as festas de San João, primeiramente solsticiaes, nas de Santo Antonio e de San Pedro. Teve portanto o Christianismo, como nova synthese affectiva, uma acção de revivescencia nas faculdades estheticas das populações européas; de um modo indirecto, procurando pela propaganda de uma doutrina monotheica a decadencia dos Mythos greco-romanos, dos Mythos das raças dos Celtas, dos Iberos, dos Germanos, dos Slavos e dos Scandinavos. Todo este mundo de credulidade ingenua não se extinguiu na imaginação popular, subsistiu como material poetico, tratado com espontaneidade irresponsavel, syncretisando-se, completando-se, divertindo, consolando, aqui dando thema para cantares, além para contos maravilhosos e lendas agiologicas, umas vezes decahindo em superstições, em allusões mal comprehendidas, em jogos e fórmnlas de imitação infantil, regressando á confinação domestica ou con-

vertendo-se em divertimentos publicos. Os successos do tempo occorrentes, o estabelecimento das classes e cathegorias sociaes, emfim a formação espontanea de uma nova ordem no mundo civil vão cooperando para uma nova idealisação, d'onde ha de fulgir a Poesia moderna inspiradora de todas as fórmas de uma Arte humana. Este laboratorio social cria as condições para uma alta floração dos espiritos: apoia-se no sentimento.

Na transformação da sociedade antiga para a Edade media, o movimento catholico é tão importante como o intellectual, ou propriamente scientifico e philosophico; sob o aspecto social esse movimento catholico resulta da idealisação dos costumes que tendem á estabilidade, e elabora os germens tradicionaes que se tornaram os ulteriores themas das altas manifestações artisticas das individualidades geniaes. Comte viu lucidamente a importancia d'este factor esthetico «em rasão dos germens necessarios de um poderoso ascendente ulterior.» [1] As faculdades estheticas, na transição para o mundo moderno encontravam um novo meio social para a idealisação: primeiramente o Christianismo dava ao crente o sentimento da sua *personalidade*, que se acha revelado nas canções amorosas que foram os germens do lyrismo trobadoresco; a existencia domestica assentava em uma mais pura affectividade, em que a mulher se destacava sob o influxo sympathico até ao culto da Virgem-Mãe; e em quanto á collectividade social, a concordia das vontades preparando para a unificação nacional creava um orgão de expressão e de apoio em uma lingua commum, que embora rudimentar exercia-se em generalisar espontaneamente esse ideal social para que se tendia. A

---

[1] *Curso de Philosophia positiva*, VI, 145.

Poesia é a Arte por excellencia, a primeira na série esthetica, e o elemento inspirador de todas as outras pela representação e concepções que elabora com a simplicidade natural de seus meios de expressão. O phenomeno da Poesia popular, além de ser um facto complexo da Ethnologia, é uma base essencial de toda a critica da Esthetica, e uma das mais sinceras manifestações subjectivas da humanidade, um inesgotavel documento psychologico para a Philosophia.

Como manifestação das faculdades estheticas, diante dos novos elementos da civilisação moderna que começava, era a Poesia a que primeiro se revelava, pela generalidade dos seus meios de expressão, e singular independencia dos recursos technicos. Os cultos de expiação e as grandes calamidades sociaes de invasões de barbaros sobrexcitaram no homem uma sensibilidade e uma maior intensidade da representação subjectiva. Esta sentimentalidade dava uma nova visão do mundo, sobre a qual se exerciam imprevistas idealisasões, principalmente pelo syncretismo de velhos elementos mythicos, lendarios e vulgares que se prestavam na sua decadencia canonica a interpretações imaginosas. É por isso que a Poesia moderna começou por uma excessiva idealisação popular, por uma riqueza de themas mythicos, antes mesmo de attingir o desenvolvimento das Linguas modernas para exprimir com todas as bellezas estylisticas essa assombrosa creação da espontaneidade esthetica. O desenvolvimento subsequente das Litteraturas consistiu em dar expressão perfeita aos rudimentos ou esboços da idealisação popular.

Comte viu claro, quando em poucas linhas traçou o logar preponderante da Poesia na série esthetica: «Embora as suas impressões proprias sejam menos energicas, o seu dominio é, evidentemente, o mais

extenso, pois que elle abrange toda a nossa existencia, pessoal, domestica e social. Como as artes especiaes, a Poesia representa os nossos actos, e sobretudo os nossos sentimentos de preferencia aos nossos pensamentos; mas, portanto ella só pode exercer-se tambem sobre as nossas concepções as mais abstractas sem se limitar a formulal-as melhor, propondo-se a embellezal-as. No fundo, é mais popular do que nenhuma das outras Artes, antes de tudo por esta sua aptidão mais completa, e depois pela natureza dos seus meios de expressão, immediatamente hauridos da linguagem usual, o que a torna desde logo intelligivel a todos. A versificação é sem duvida, indispensavel a toda a verdadeira poesia, mas não constitue uma arte especial. Apesar da sua fórma distincta, a linguagem poetica não é mais do que um simples aperfeiçoamento do idioma vulgar, do qual não differe senão por fórmulas melhores.—Além de que comporta mais generalidade, espontaneidade e popularidade, a Arte por excellencia é tambem superior a todas as outras, quanto á sua commum formação caracteristica – a idealisação. De todas ellas é a que idealisa mais, e ao mesmo tempo a que imita menos. Por estes titulos a Poesia dominou sempre as outras Artes, e a sua preeminencia sobresahirá cada vez mais á medida que as predilecções estheticas se ligarem sobretudo á idealisação, sem conceder importancia de mais á expressão.» [1] É este caracteristico que aproxima os extremos, a poesia popular e a poesia philosophica, antepondo á expressão ou exclusivismo da fórma, a concepção do universo segundo as capacidades respectivas da idealisação. É por isso que nas fontes generativas da Poesia moderna, encontramos na Edade

[1] *Systéme de Politique positive*, I, 292.

media uma amplissima idealisação popular antecedendo todos os recursos da expressão, porque os novos dialectos romanicos, incertos pela instabilidade social, mal se definem nos seus organismos antes de se estabelecerem as collectividades nacionaes e a consequente disciplina grammatical. Todo o trabalho da evolução das Linguas romanicas deve considerar-se como um esforço preliminar e organico para uma decidida elaboração esthetica, que se retardava pela dependencia da expressão. Comte observou com nitidez esta dependencia das bellas artes: «Este desabrochar espontaneo teve de ser por longo tempo embaraçado por uma lenta e penivel operação preliminar, cujo indispensavel cumprimento devia preceder, necessariamente, a expansão directa do genio poetico: concebe-se, que se trata da elaboração fundamental das linguas modernas, em que se deve vêr, pelo que entendo, uma primeira intervenção universal das faculdades estheticas.

«As linguas resultam sobretudo, como se sabe, de uma lenta elaboração popular, em que se manifestam sempre profundamente os diversos caracteres essenciaes da civilisação correspondente; isto é sobretudo evidente quanto ás linguas modernas, em que o predominio crescente da vida industrial e o ascendente gradual de uma racionalidade positiva são fielmente pronunciados. Mas esta origem vulgar de nenhum modo impede o concurso necessario da influencia mais regular espontaneamente emanada dos espiritos de elite, e sem a qual um tal trabalho universal não conseguiria adquirir nem a estabilidade, nem mesmo a coherencia indispensavel ao seu destino final. Ora, n'esta intervenção permanente do genio especial para a sancção e revisão da elaboração popular fundamental, logo que esta se acha sufficientemente avançada, importa reconhecer em geral, que,

apesar da inevitavel participação simultanea dos nossos diversos modos de actividade mental, a operação depende sobretudo, por sua natureza, das faculdades estheticas propriamente ditas; como sendo ao mesmo tempo as menos inertes na maior parte das intelligencias e aquellas cujo exercicio exige o maior aperfeiçoamento da lingua commum. Esta propriedade necessaria torna-se cada vez mais evidente, quando se trata não da creação espontanea de uma lingua original, mas da transformação radical de uma linguagem anterior em consequencia de um novo estado social.» [1] É n'esta phase activa de elaboração das linguas romanicas, que nem a Egreja nem os eruditos comprehenderam quando continuaram a escrever em latim, que Augusto Comte determina a manifestação do genio esthetico moderno: «Essencialmente destinada á representação universal e energica dos pensamentos e dos affectos inherentes á vida real e commum, nunca o genio esthetico póde convenientemente fallar uma lingua morta, nem mesmo estrangeira...» Concebe-se então facilmente como a sua actividade especial devia estar, na Edade media, tão longo tempo occupada sobretudo a accelerar e a regularisar a formação espontanea das linguas modernas, que deve ser principalmente referida aos esforços assiduos d'estas mesmas faculdades, ás quaes uma superficial apreciação attribue uma especie de lethargia secular, ao mesmo tempo que ellas assentavam tambem os fundamentos geraes dos monumentos mais caracteristicos na nossa sociabilidade européa. O retardamento inevitavel que devia resultar para a expansão directa das producções estheticas, não affectava immediatamente senão a poesia, propriamente dita, e

[1] *Curso de Philosophia positivo* VI, 151.

accessoriamente a arte musical... » É n'este longo periodo da elaboração das linguas romanicas para a perfeição litteraria, que a Poesia limitada á expressão oral, entre o povo, se exerce em uma idealisação espontanea sobre o passado repetindo as tradições, e sobre a vida presente consagrando os costumes da nova sociabilidade. Uma Historia da Poesia popular de qualquer das nacionalidades modernas é o estudo d'essa idealisação dos themas tradicionaes a que as Litteraturas vieram a dar expresão.

Os costumes do povo, as suas crenças e superstições, as concepções do mundo e mesmo fórmas mythicas que ainda conserva na sua psychologia mais emocionista do que reflectida, correspondem a um *estado poetico* bem digno de estudo. São objecto de uma sciencia preliminar dos estudos sociologicos, a Ethnographia. Devemos porém restringir a Poesia popular ás fórmas definidas pelo verso, á creação de uma metrica desenvolvida com o proprio progresso da lingua nacional, fixando os typos estheticos rudimentares que foram os elementos generativos dos generos litterarios e artisticos.

Se a existencia *historica* começa na Peninsula hispanica com os Romanos, as *fórmas sociaes* modernas começam a definir-se no seculo VIII, pela acção da invasão dos Arabes. Essas formas são os rudimentos germanicos da Monarchia visigotica, no seu *estatuto territorial*, e no seu *estatuto pessoal*.

As liberdades territoriaes manifestam-se nas populações *mosarabes*, que se mantiveram em contacto com os Arabes, nos burgos, nas aldeias, e quando mais tarde essas populações foram incorporadas na reconquista christã, as suas garantias costumeiras foram reconhecidas solemnemente por um contracto escripto e jurado—a Carta de Foral, ou Carta puebla

O facto da resistencia militar do elemento aristocratico contra os Arabes, fez com que o *estatuto pessoal* se definisse nos privilegios da fidalguia, no *Foro velho de Castello;* e a Realeza, procurando restaurar a antiga soberania germanica, formulou um supposto *Codigo*, que se chamou *visigotico*, mas que não teve realidade historica. N'esta classe senhorial entra a Egreja hispanica.

Estes dois elementos tendem a integrar-se na formação dos Estados ou Nacionadades peninsulares, separando-se como classes ou ordens, a que mais tarde se chamou *braço*. É n'este periodo que vae do seculo VIII ao seculo XI, que o *Estatuto territorial* se reconstitue, e mesmo na reconquista prevalece. O estabelecimento da *Côrte* como centro da vida aristocratica só veiu a preponderar quando as necessidades da guerra contra os Arabes foram acabando. Os reis neogodos especialmente Affonso VI de Castella, chamam Cavalleiros francezes para a Cruzada antè-islamica, e Colonias frankas para as terras conquistadas. A influencia franceza esteve ligada á Egreja romana, que na Peninsula se impoz á Egreja *mosarabe*. É n'esta dupla corrente social que se esboçam as phases primeiras da Poesia popular.

Do seculo VIII ao seculo XI, persistindo os velhos themas tradicionaes, a estabilidade social dá logar a que esses costumes do canto, da dansa e do verso se revivifiquem; é n'este periodo, em que as *Serranas* ou *Pastorellas* estão em harmonia com a vida agricola e pastoral, e as Orações e hymnos religiosos em concordancia com o culto christão. Os Cantos narrativos são themas de uma sociedade extincta, que sobrevivem não comprehendidos, como a *Silvana*, a *Infantina*, etc., e as *Lendas* dos Santos, como a de *Iria;* o Drama consiste nas paradas, como a Dansa do Boi, na saudação do *Anno novo*, nas *Endechas*

dos mortos, etc. Estes numerosos documentos poeticos não foram escriptos, mas acompanhavam a formação dos dialectos romanicos peninsulares, e chegaram a uma época em que ficaram abandonados á rudeza popular. Novos interesses appareciam: os successos maravilhosos da reconquista christã, as façanhas do Cid Campeador, de Bernardo del Carpio, as vinganças terriveis, como o thema dos Sete Infantes de Lara, tudo isso suggeria uma curiosidade, que só podia ser satisfeita por uma classe de narradores ou Cantores, que redigindo essas scenas e aventuras em um metro declamado ou resado (o octonario) crearam esse typo do poema, de que poderiamos considerar um modelo o Poema da Batalha do Salado, ou de *Alfonso Onceno*. O narrador declama a sua melopêa diante da multidão; como essa obra individual é extensa, descriptiva, dialogada e com expansões moralistas, aquelles que escutam apanham de memoria os trechos que mais impressão causaram reduzindo o quadro aos traços incisivos, nitidos e fundamentaes da acção. A mesma melopêa serve para ajudar a recompôr os versos esquecidos, deturpados ou aquelles em que as palavras cultas são substituidas pelas vulgares mais significativas. É um processo de abreviação, de simplificação, em que a esthetica popular se imprime no incomparavel contorno ou quadro épico. É assim que a obra individual se torna por esta forma de assimilação uma obra anonyma, ou propriamente do povo. Nos nossos primeiros estudos fixámos estes aphorismos, que temos visto confirmados no conhecimento dos cantos tradicionaes da Europa:

—A Poesia popular tem sempre *uma origem individual* (Homerides, Jograes, Menestreis, Troveiros), e o povo appropria-se d'ella abreviando-a pela reducção aos traços geraes simples.

—O que determina a elaboração poetica jogralesca é a curiosidade grande e o interesse que o povo tem em ouvir fallar d'aquelles successos que lhe feriram a imaginação; esta elaboração foi quasi sempre escripta, mas a recitação é de memoria.

—É pela *expressão oral* exclusiva, que os cantos populares entram na corrente da *tradição;* acompanhando as transformações da sociedade e da linguagem, esses cantos não envelhecem, apesar de refletirem muitas vezes costumes extinctos; e operadas as abreviações iniciaes que se continuam até o Canto ficar reduzido a um residuo como o *Refrem* em relação ás *Canções*, ou como o *Romance* velho, laconico em relação ás *Gestas*, começam as *versões* differentes do mesmo quadro a reproduzirem-se conforme as diversas localidades onde a tradição persistiu, ou syncretisando variados elementos no mesmo quadro poetico; e as variantes vão tambem accusando as modificações da linguagem nacional e o influxo do ditado individual.

— N'este syncretismo de themas poeticos, como se vê na fusão do Cyclo de Arthur com o do Santo Graal, que tambem se misturam com o Cyclo de Carlos Magno, ou como os personagens do Cyclo Carlingio em Hespanha se convertem nos typos de Bernardo del Carpio e do Cid, ha uma segunda elaboração poetica popular, em que a degradação dos themas tradicionaes é uma renovação effectiva, tendendo á unificação dos Cantos populares entre nações que tiveram os mesmos elementos de cultura.

N'este trabalho de uma psychologia collectiva, a Poesia é sempre para o povo um objecto sério; o *carmen* tem o perstigio sagrado com que se exprime o dogma religioso e a lei civil ou criminal, com que se relembra a vida do passado, e se lança a aspiração de um ideal messianico, um Soter, ou Sal-

vador, quando uma nacionalidade se acha opprimida. Vico, fallando das *antiqui Juris fabulas* dos Romanos, chama-lhes: «uma severa Poesia.» Estava ahi implicita a essencia dã vida historica d'esse povo. E Jacob Grimm tendo estudado profundamente a Poesia da raça germanica nas suas crenças, nos seus symbolos, costumes, linguagem e tradições, formulou a seguinte conclusão, que é a luz methodologica das investigações d'este campo: «Podemos affirmar, que nas tradições e Cantos do Povo nós nunca encontrámos uma mentira; o povo respeita-os bastante para deixal-os taes como elles são, e taes como elle os sabe. Quanto a particularidades e minucias, que por effeito do tempo podem destacar-se e perder-se, assim como os ramos isolados se seccam e cáem do cimo das grandes arvores cheias tambem de seiva e de força, a natureza remediou a cousa n'isso como em tudo o mais, tendo o cuidado de reparar as perdas por uma eterna renovação.»

E' complexissimo este phenomeno em que o criterio anthropologico, o ethnico e historico têm de ser empregados simultaneamente para a comprehensão d'esse vivissimo documento humano—a tradição poetica; mas ha um processo psychologico na elaboração esthetica do povo, mais delicado ainda como meio critico a empregar, e mesmo perigoso pelas declamações metaphysicas de estylismo litterario, a que se tem prestado. E' porém imperscindivel esse criterio, sem o qual nunca será descoberta a verdade historica contida nas tradições poeticas.

O poder de representar o mundo exterior fixando a *imagem* que o synthetisa, constitue a capacidade poetica; como facto simples e até certo ponto normal chama-se-lhe a faculdade da imaginação. Mas não basta representar subjectivamente o mundo; é preciso determinar a *imagem* como expressão obje-

ctiva, tornando-a um *symbolo* universal, capaz de suscitar uma emoção voluntariamente. E' n'esta conversão da *imagem* em *symbolo* que começa o trabalho artistico, e em que a ideia de fazer, crear, se contém implicitamente na noção de *Poesia* (poien). Exprime a designação de Poesia um estado de impressionabilidade e de representação subjectiva, sem especialisar as fórmas da expressão das imagens em linhas, sons, côres ou movimentos. Pintura e Esculptura, Poemas, Canções e Dança tudo é materia de Poesia; e conforme o sentimento poetico anima estas expressões, assim são bellas ou mediocres. Como a palavra servindo a expressão artistica tem o poder descriptivo da pintura e o rythmo da dança, a melopêa da musica e a acção dramatica, a palavra subordinada á phrase metrificada, pela espontaneidade do seu emprego, e pela relação natural entre a imaginação e a rasão, foi denominada quasi que exclusivamente Poesia. E' este o uso corrente e definitivo.

A mesma linguagem serve para a Poesia popular, na *espontaneidade das imagens*, e para a Poesia artistica em que as imagens tendem a converter-se em *symbolos universaes*. Não ha uma inteira separação entre estas duas manifestações poeticas; antes, a Poesia artistica tem de fecundar-se nos recursos da sua expressão apropriando-se das imagens espontaneas com que o povo representa a natureza.

Na Poesia do povo ha uma complexidade syncretica, em que a palavra e o canto, o rythmo da dança e a acção se unificam no mesmo destino, mais social do que pessoal; na Poesia artistica, em que a emoção se individualisa, as fórmas implicitas vão-se desligando da palavra, que attinge um desenvolvimento e perfeição propria, constituindo os generos litterarios do lyrismo, da epopêa e do drama. Mas o

progresso que lhe imprime o genio individual não obsta á decadencia inevitavel, logo que a Poesia culta perde o motivo ou destino social, ficando por ultimo confinada no pedantismo academico. Regressar ás fontes populares é um processo de saudavel regeneração; porém esse estado syncretico da Poesia do povo tem a sua condição psychologica, e é n'ella que está a vivacidade inventiva.

Aristoteles, o extraordinario observador, ao organisar a Poetica, notou que na nossa natureza existia um instincto de harmonia simultaneo com o da imitação; comprova-se na preponderancia de determinados sentidos sobre as fórmas de arte. O ouvido e a vista são os sentidos da nossa impressionabilidade esthetica; um dá nos o *senso musical*, o outro o *senso pittoresco*. Com o decurso do tempo o exercicio de cada um d'estes sentidos pode levar á creação das fórmas particulares da Arte, como a Musica, a Dança e a Poesia, e como a Pintura, a Esculptura e a Acção dramatica. Para chegar-se a estas manifestações supremas o *senso musical* e o *senso pittoresco* actuaram simultaneos e coadjuvaram-se mutuamente. E' na Poesia do povo que se encontra com toda a naturalidade a mutua acção do senso musical com o pittoresco.

A Poesia, a Musica e a Dança nascem do mesmo rythmo, que subordina os movimentos, que fixa a phrase ou cadencia melodica, e que estabelece a metrica do verso e a combinação estrophica. Creados estes rudimentos em conjuncto, as condições sociaes determinam o seu desegual desenvolvimento, conforme as exigencias de um culto publico, de festas nacionaes, ou mesmo de crises moraes. A palavra rythmada pode subsistir como memoria tradicional nas calamidades de um povo vencido; a musica

pode transmittir-se pela sua belleza e fórma vaga a povos extranhos e remotos, e a dança converte-se em actos de imitação.

O *senso pittoresco* não é menos importante do que o musical; d'elle derivam todas as formas de *imitação*, ou condição generativa das creações poeticas populares. D'este facto mal interpretado resultou o erro de se considerar a *imitação* como o phenomeno exclusivo da Arte. A imitação não é uma macaqueação servil dos aspectos do mundo exterior: é uma reproducção automatica e especifica dos actos conscientes e necessarios. Todos os animaes superiores manifestam este poder: imitam automaticamente muitas das suas funcções de relação, no canto, no folguedo. Nas crianças é que se observa melhor esta tendencia automatica da imitação dos actos da vida social, que ellas vêem, que não comprehendem e em que não participam. Os jogos infantis são na maior parte imitações automaticas; as cerimonias cultuaes, as cortezanescas são imitações que ás vezes subsistem automaticas secularmente, quando já não existe a condição ou a concepção que as motivou. E' por esta tendencia que o povo ama e respeita a tradição; por essa sympathia intima repete o que o passado lhe transmittiu, mas por esse automatismo, imitando as velhas formas vae-as adaptando á situação presente. Este processo explica a creação da Poesia popular: é um fundo primitivo tradicional, adaptando-se á expressão de novos sentimentos.

Temos até aqui traçado rapidamente o quadro das fórmas sociaes, costumes e civilisações da Europa, que actuaram na elaboração da Poesia popular em geral, e que determinaram manifestações especiaes em cada nacionalidade moderna. Cada raça que entrou no concurso activo d'essa civilisação trouxe as

suas faculdades estheticas e o thezouro das suas tradições do passado, a riqueza dos seus mythos religiosos e do seu symbolismo social. A lei do mundo physico, — nada se extingue nem se cria, tudo se transforma, — repete-se com a mesma fórma absoluta no mundo moral; observa-se este phenomeno na persistencia das tradições e na sua adaptação a novas concepções e interesses. Assim como o Christianismo na Europa se apropriou de todos os velhos polytheismos imprimindo-lhes uma allegoria moral da regeneração humana, tambem esses mythos decahidos da credulidade religiosa não deixaram de encantar a imaginação popular e tornaram-se materia de poesia. Na grande elaboração social da Edade media compete ao Christianismo, pela synthese sentimental em que assentava a ordem nova, uma acção fecunda no desenvolvimento da poesia: cria se uma emoção de humanidade, e a poesia de cada raça é esquecida no seu particularismo sobrevivendo aquillo que exprimia uma generalidade, uma aspiração humana. Sendo o phenomeno da Poesia popular europêa resultante d'esse vasto syncretismo de crenças e emoções primitivas das raças que occuparam este continente e se incorporaram na Civilisação occidental, á medida que essa poesia fôr estudada hade revelar-nos um fundo commum, uma unidade de tradição, e ás vezes quasi de fórmas poeticas, mantida principalmente pelo sentimento commum humano que exprimiam, de accordo com a doutrina religiosa do Christianismo que se impuzera aos povos da Europa. E' certo que as novas linguas romanicas creadas sobre a tranformação da civilisação latina, como orgãos de expressão poetica vieram cooperar n'esta unificação tradicional, por isso que possuiam a mesma prosodia, crearam o mesmo systema de metrificação do verso por syllabas contadas, accentuadas e rimadas; as-

similados os elementos primitivos ou populares da sociedade romana, das tribus celticas, das raças germanicas e scandinavas, adaptaram-se facilmente ao novo systema de versificação das Linguas novo-latinas, e transição das mais adiantadas para as mais rudimentares. D'aqui resultou a illusão de pretender attribuir themas poeticos e fórmas de versificação a um substractum celtico, como Nigra, a uma origem franka como Jeanroy, ou arabe como von Schack e Conde. Mas quanto mais vasta se provar essa unidade poetica dos povos da Europa, como se tem conseguido pelos recentes estudos, menos admissivel é a influencia exclusiva de uma raça; Gaston Paris chegou a esta conclusão combatendo o substractum celtico. [1]

As investigações da poesia popular realisadas tão

[1] «As tres objecções geraes feitas á constituição de um grupo celto-romano no dominio da linguistica renovam-se com mais força no *dominio da poesia popular*. — Ellas (as Canções) são, em summa, identicas de fórma em França, Catalunha e Piemonte, e esta identidade de fórma, em qualquer epoca ou por qualquer maneira que fosse produzida, explica-se pelo estreito parentesco, sobre tudo no ponto *de vista rythmico dos idiomas romanicos fallados* nas tres regiões. Se deixando de lado a fórma, attendermos ao fundo, encontramos os mesmos themas, tratados ás vezes de uma maneira assombrosamente semelhante, não sómente nos factos, mas na successão, no tôm da narrativa, e mesmo nos detalhes mais caracteristicos, em Hespanha, na Bretanha, na Escossia, na Inglaterra, na Neerlandia, na Allemanha, na Scandinavia (sobretudo na Dinamarca) e mesmo na Grecia, nos paizes slavos, ou na Hungria. Emfim, os paizes que permaneceram celticos não são precisamente aquelles que tomam uma parte preponderante na formação d'este thesouro lyrico-épico ; a Bretanha franceza tem os seus *gwerziou;* mas, se me não engano nada se acha que lhes pareça nem no paiz de Galles, nem na Escossia gaëlica, nem na Irlanda. Abstraindo da data das nossas canções, não posso considerar como demonstrado que a communidade entre a França, a Catalunha e o Piemonte, de um certo numero de cantos tenha por causa o *substractum* celtico commum aos tres paizes.» Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1880, pag. 544.

enthusiasticamente entre todas as nações da Europa sob o criterio estreito mas necessario da compilação material, impõe hoje á critica a consideração internacional, e vistas theoricas sobre esse phenomeno da sua assombrosa unidade. Hoje não é possivel conhecer bem a poesia popular de qualquer nação sem a comparar com o conjuncto europeu; o seu estudo particular deve ser feito no intuito de servir á solução do problema geral. D'esta situação dos estudos da Poesia popular escreve Gaston Paris:

«Uma questão do mais alto alcance se patentêa á investigação. Em frente do grupo de canções, de origem e de fórma fundamentalmente francezas, que nós achamos hoje espalhado em França, na Catalunha e na Italia, grupos semelhantes se apresentam na Hespanha não catalã *(romance)*, na Bretanha franceza *(gwerziou)*, na Inglaterra e Escossia *(ballads)*, nos paizes scandinavos *(kampeviser)*, nos Paizes baixos e na Allemanha *(Volkslieder)*, na Grecia e nos paizes slavos. Entre o grupo francez e cada um dos outros grupos, ha relações mais ou menos grandes; as mais intimas existem com o grupo hispano-portuguez, do qual muitas peças se encontram em catalão, e que tem como fórma quasi unica uma das fórmas mais frequentes do grupo francez (verso dividido em dois membros de sete syllabas). Com os grupos bretão, inglez, scandinavo, germanico, grego e slavo, as relações assentam naturalmente só no fundo, mas são por vezes muito evidentes. Qual é a origem e qual é o caracter d'estas relações? E' um objecto de estudo que se pode hoje abordar, graças ao numero de documentos publicados e á excellencia de alguns dos commentarios de que têm sido objecto; limito-me a indical-o. Lembro sómente que, se me não engano, nenhum dos grupos examinados tem uma antiguidade sensivelmente differente

d'aquella que julguei poder attribuir ao nosso: a critica tem pouco a pouco approximado de nós as datas que se compraziam a assignar aos *romances*, aos *gwerziou*, ás *ballads* e ás *kampeviser*. Salvo excepções isoladas, e que é preciso solidamente estabelecer, pode-se dizer que toda esta extraordinaria floração de poesia lyrico-épica surgiu quasi ao mesmo tempo, isto é, no XV seculo, ou antes no seculo XIV, em differentes paizes da Europa. Foi ella por toda a parte espontanea, ou propagou-se de uma para outra região? E' o que os estudos criticos vindouros chegarão por ventura a revelar-nos.» [1]

N'esta altura das investigações da poesia popular tradicional importa hoje conhecer a acção que sobre esse fundo primitivo exerceram os separatismos nacionaes, nos seus conflictos historicos. E' na peninsula hispanica, onde sobre um fundo de população quasi homogeneo, pelas divisões do territorio se estabeleceram nacionalidades independentes, que melhor

---

[1] Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1880, p. 679 —Em nota a uma passagem anterior diz: «Nada ha que impossibilite que uma canção quasi esquecida no seu paiz de origem, se torne popular em um outro Temos nas collecções provençaes, piemontezas, e catalãs muitas canções cuja fórma accusa seguramente a origem franceza, e que não tem sido encontradas em França.»

«O facto de que as Canções francezas, no sentido proprio da palavra, passaram abundantemente para a Provença, Languedoc, Gasconha e d'ahi para o Piemonte e para a Catalunha, é fóra de toda a contestação. Estas investigações recentes dirigidas independentemente sobre diversos pontos com critica e imparcialidade, conduzem a esta conclusão, que ha alguns annos ainda teria parecido paradoxal, — que a França do norte é o fóco principal da Poesia popular dos paizes romanicos visinhos, no que ella tem de mais importante.» Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1880, p. 667. —«cette poesie *remonte essentiellement au XV et XVI* siècles, nous voyons qu'èlle fait son apparition dans le monde avec fórmes rythmiques qui étaient alors en usage en France dans la Poesie chantée, et qu'elle s'est approprié.» (Ibid., p. 668).

se observa este phenomeno de uma unidade tradicional em antinomia com as aversões e separatismos politicos. N'este intuito a historia da Poesia popular portugueza tem de responder ao problema geral europeu, e ao peninsular, porque d'esse criterio é que pode resultar a sua verdadeira comprehensão.

Para o estudo da Poesia popular é tão essencial o methodo *comparativo* como o estabelecimento da continuidade *historica*; se por aquelle se observam as similhanças que patentêam a unidade das tradições, pelas épocas historicas que reflectem as transformações sociaes se observam as differenças que essas tradições soffreram, ou obliterando-se no seu sentido, ou syncretisando-se, ou adaptando-se a novas situações. Pelo reconhecimento da unidade das Canções lyricas e narrativas na Poesia da Europa moderna, principalmente entre as nações occidentaes, torna-se indispensavel o conhecimento d'esse conjuncto para bem apreciar a Poesia popular de uma determinada nação. A Poesia popular portugueza tem o seu commentario historico na poesia dos differentes grupos ethnicos da Peninsula hispanica: no Asturo-Galecio-Leonez, no Extremenho-Betico-Algarvio. Sómente depois d'este exame complexo, é que se determinam com clareza a acção das crises ou revoluções historicas dos estados peninsulares, as quaes se reflectiram profundamente nas tradições e sua fórma poetica popular. Este simples contorno das épocas historicas da Poesia popular portugueza, identicas para a dos outros estados peninsulares, encerra toda a luz methodologica para alcançar o espirito e verdade d'este phenomeno sempre maravilhoso.

Primeira época—*(Seculo VIII a XII).* Começa com a entrada dos Arabes em Hespanha, determinando pela tolerancia politica e religiosa o desenvolvimen-

to da sociedade *mosarabe*, industrial e agricola, em que se renova a classe dos homens-livres decahida pela preponderancia da classe guerreira da monarchia visigotica; elaboram-se os elementos linguisticos que produzem os dialectos romanicos, e pela persistencia dos costumes polytheicos sob a acção do Christianismo, um fundo tradicional iberico, celtico e romano offerece elementos para a creação de Cantos *lyricos* e *narrativos*, que se transmittem sempre *oralmente*, e segundo fórmas similares e analogas á poesia tradicional do meio dia da França e da alta Italia e Sicilia. A poesia popular durante estes quatro seculos nunca foi escripta, mas reconstitue-se por tres fórmas: 1.° Pelos elementos narrativos que foram incorporados como testemunho historico nas Chronicas; 2.° Pelas imitações jogralescas, trobadorescas e goliardescas, através da fórma litteraria deixando transparecer os typos e estylo da versificação popular; 3.° Pela fixação de um fundo poetico commum aos Povos meridionaes, ampliando-se mesmo até certos themas poeticos da Inglaterra, Allemanha e Russia, deduzindo d'essa similaridade alheia a toda a contiguidade historica a sobrevivencia d'esse fundo primitivo nunca fixado pela escripta.

Segunda época—*(Seculo XII a XV)*. E' no seculo XII que prevalece a restauração neo-goda e começam as monarchias christãs; o triumpho crescente sobre os Arabes, faz com que o poder senhorial dos Asturo-Leoneses procure reorganisar-se apropriando-se de fórmas do feudalismo francez. Cavalleiros e colonos francezes são chamados para a cruzada da Hespanha e para a occupação das cidades; Bispos francezes vêm occupar varias sés, estabelecendo-se em vez do culto mosarabe a subordinação á disciplina romana. E' n'este momento historico que é creado

o Condado de Portugal para D. Henrique de Borgonha, como genro de Affonso VI; pouco depois torna-se estado autonomo sob seu filho D. Affonso Henriques, que se apoia sob o elemento mosarabe das cidades e behetrias. A Poesia popular não se faz conhecida nem é apreciada, diante do perstigio das *Canções de Gesta* da França feudal; entre a côrte e a praça estabelece-se uma separação moral, preferindo os fidalgos as Canções lyricas da Provença para a expressão dos seus sentimentos; e ao mesmo tempo as Canções ou *Lais* da Bretanha e as aventuras novellescas da Tavola Redonda, fazem com que essa Poesia popular tão viva e opulenta não receba fórma escripta senão n'aquellas situações narrativas, que os compiladores das Chronicas de Affonso o Sabio entenderam que aproveitava o seu testemunho. É n'esta época que a communicação dos Jograes, que frequentavam as côrtes peninsulares leva a imitar as fórmas populares das *Balladas* e das *Pastorellas*; da mesma sorte os Goliardos, eruditos em contacto com o povo,reproduzem sob a fórma latina os typos e gosto da poesia popular, como se vê n'esse precioso documento das *Carmina Burana*. A esta época pertencem as Lendas agiologicas populares, mas sob a fórma litteraria da mestria clerical. Cantada a Canção popular, abandonada á inconsciencia da multidão, seguiu com desenvolvimento artistico na Egreja e na Côrte, sob a fórma musical.

Terceira época — *(Seculo XV a XVIII)*.No movimento social em que a Realeza no seculo XV procura apoiar-se no Povo ou terceiro estado, para resistir á absorpção senhorial da nobreza, dá se o espantoso phenomeno de um renascimento da Poesia popular em toda a Europa. Todas as Canções francezas que se propagaram a differentes nações, nunca se en-

contram escriptas em collecções anteriores ao seculo xv. Todos os *Romances viejos*, que se colligiram em Hespanha são do seculo xv, e nunca se encontraram em manuscriptos anteriores a esta data. E em Portugal ha um documento vivo do que era a poesia popular n'essa epoca assombrosa: os vastos *Romanceiros* dos Archipelagos da Madeira e dos Açores ficaram confinados e estaveis com a colonisação que ahi se estabeleceu, nunca mais tendo recebido novos elementos de população, nem contribuições tradicionaes.

E' no seculo xvi que se vulgarisam as collecções impressas dos Romances e Canções populares do typo dos *Romances viejos*, isto é, não anteriores ao seculo xv; e que os escriptores tanto hespanhoes como portuguezes tratam os Romances litterariamente conservando a fórma popular da *assonancia* e do verso octonario, mas transformando-os em subjectivos, allegoricos, satiricos e de parodia, glosando-os em decimas e mesmo sendo submettidos á composição musical. Gil Vicente foi o que mais se approximou das fontes vivas da poesia popular, intercalando nos seus Autos, que derivam dos dialogos das *Lapinhas*, fragmentos de Canções e de Romances.

No seculo xvii a poesia popular continúa na sua degenerescencia; o Romance heroico celebra os Valentões, Contrabandistas e facinoras, creando-se o genero da *Xacara*. E quanto mais decahiam as instituições sociaes sob as monarchias absolutas, mais o Povo se tornava esse sêr monstruoso e estranho descripto por Labruyère. O seculo xviii na sua emancipação philosophica não teve o sentimento do passado, e até á hora da Revolução o povo foi lhe completamente desconhecido.

Quarta época—*(Seculo XIX)*. Caracterisado este seculo pela alta e definitiva concepção da Historia, o conhecimento da Edade media levou os artistas e os sabios ao estudo da origem da sociedade moderna. A sympathia pelas tradições medievaes operou essa transformação das Litteraturas modernas conhecida pelo nome de Romantismo. Uma certa curiosidade de espirito suggeriu o interesse pelos cantos populares; e esse interesse tomou um destino scientifico, desde que pela Anthropologia e Ethnographia se consideraram esses productos inconscientes como documentos humanos; e desde que as doutrinas estheticas estabeleceram a relação generativa entre a obra individual dos genios e as bases tradicionaes da idealisação. Á medida que o trabalho dos colleccionadores dos Cantos e tradições populares se ampliou offerecendo um vasto material comparativo,[1] a

[1] Na prefação dos *Canti popolari del Piemonte*, aponta Costantino Nigra esta necessidade, justificando-se de alguns commentarios comparativos e historicos: «Sei bem que a eschola a que pertencem alguns dos mais recentes colleccionadores de cantos populares, especialmente em França, justamente preoccupados da necessidade de salvaguardar o futuro de contrafacções, aperfeiçoamentos e falsas interpretações dos cantos populares, de que o passado offerece clamorosos exemplos, parece querer regeitar por ora tudo o que não fôr a simples e litteral transcripção da palavra cantada, deixando os commentarios á geração vindoura. Esta eschola prestou um assignalado serviço ao estudo da litteratura popular, e embora animando as investigações, retardou-lhes o progresso. Em todo o caso deve-se em grande parte aos seus esforços que estes estudos tenham d'ora em diante uma base absolutamenle sincera. Agora pode-se dizer que o seu trabalho terminou. As collecções de cantos populares estão finalmente feitas por toda a parte quasi, e em geral com incontestavel fidelidade. Compete aos estudos d'esta materia um outro intuito mais difficil do que colligir os cantos e publical-os textualmente: é o de emprehender o exame das questões de origem. Pois que os cantos estão colligidos, e sinceramente colligidos, é tempo de procurar como nasceram, d'onde vieram, o que é que significam. O persistir na excusa d'estas questões é signal

compilação ficaria esteril se não se prestasse á systematisação critica e a vistas syntheticas. Para esta phase nova dos estudos, é que se torna urgente e fundamental o criterio historico.

Estes contornos rapidos são o fio conductor na complicação dos factos que constituem este livro.

mais do que discrição, de esterilidade. Já nos ultimos annos foram feitas em Italia corajosas tentativas n'este campo de investigações. Antes de todos e por todos deve ser apontado Alexandre d'Ancona, com o seu magistral trabalho *La Poesie popolare italiana.* (1878). Fóra do dominio celto-romano, as investigações proseguiram com incessante fervor e não sem successo. Os trabalhos de Grundtvig, de Bugge, de Child e de outros ainda, mostram que d'ora em diante as investigações sobre a genese da Poesia popular não só são possiveis, mas são sempre proficuas mesmo quando não são afortunadas.» (Pg. VII.)

II

AS NACIONALIDADES PENINSULARES NA SUA TRADIÇÃO POETICA

Para o estudo da Poesia popular de uma nação é primeira condição methodologica o processo comparativo nos grupos ethnicos politicamente ou historicamente differenciados; só assim é que se pode achar o fio das tradições na sua integralidade, e recompôr as deficiencias, explicando as obliterações parciaes e as persistencias archaicas. Segundo este principio, será sempre incompleto o conhecimento da Poesia popular portugueza, se fôr considerada fóra do grupo *Asturo-Galecio-Portuguez*, do qual é ella um fragmento do élo tradicional; mas será mais claro esse conhecimento, se a comparação seguir-se até ao grupo ethnico *Extremenho-Betico-Algarvio*; e pela integração da peninsula hispanica com o grupo Navarro-Valenciano, vamos tocar as fontes communs da unidade da tradição poetica occidental nos paradigmas similares da poesia do povo francez e italiano. Para empregar recursos tão complexos é necessario um concurso activo de muitos trabalhadores desinteressados; esse concurso effectuou-se na segunda metade do seculo XIX, e a tendencia para

uma critica synthetica tem-se revelado, embora insegura e máo grado animadversões.

Trazendo todos esses resultados para o exame da Poesia popular portugueza, resalta logo á observação que essa creação espontanea reflecte as épocas ou grandes crises da nacionalidade, de que ella é uma expressão verdadeira sempre inconsciente. Pelo facto de se instituir a nacionalidade autonoma no seculo XII, o povo que a constituiu já estava formado, possuia de remota data um solo que trabalhava e costumes civis que se tornaram leis. Portanto, a primeira época da elaboração da Poesia popular de qualquer dos Estados peninsulares começa no seculo VIII com a invasão dos Arabes, que destruindo o imperio visigotico, actuou na formação de uma grande classe agricola e fabril, de uma burguezia sedentaria dada á cultura da intelligencia. Sendo este o ponto central em que se desenvolvem todos os elementos que vão produzir a vida historica e politica da Hespanha, dos seculos VIII a XII, urge fixar os antecedentes, em que dominou a *unidade* romana e a *unidade* catholica, já incorporando as antigas raças iberica, ligurica e celtica, já as raças germanicas, como suevos e visigodos.

Basta esboçar essa época preliminar, que é commum a todos os povos romanicos; é principalmente pelos costumes e pelos themas tradicionaes que se podem determinar elementos da poesia iberica e celtica, que chegaram até ás populações modernas, mesmo através do Christianismo. O nome de Povos romanicos exprime bem esta primeira integração, n'aquelle sentido usado no Edito de Caracalla, que sob, o nome de *Romani* comprehendia os povos Gaulezes, os Illyrios, os Gregos, e Hispanicos, ampliando esta designação a todos aquelles povos que eram submettidos ao Imperio. Quando esta unidade

politica é destruida e substituida pelas invasões germanicas e Imperio visigotico, a classe dos *Homens-livres* decahida diante da prepotencia da *Banda militar*, e confundida com as outras decahidas no Colonato romano, não teve condições sociaes para dar vida moral aos seus sentimentos e interesses, expansão de alegria para esboçar as manifestações da Arte. É por isso que a vida historica dos povos modernos da Hespanha considera-se começar com o seculo VIII.

§ 1.º Formação da sociedade mosarabe, ou a classe popular nos Estados peninsulares

Quando Rekaredo se converteu ao catholicismo em 587, uma crise social profunda se operou na população hispanica, os germanos invasores e as populações subjugadas foram considerados com egualdade perante a mesma legislação, sendo os Codigos romanos então imitados. As consequencias foram, para a lingua gotica e tradição da raça uma obliteração dos mythos polytheicos diante da religião monotheica da Egreja de Roma. É n'esta crise que se inicia a decadencia dos *homens livres* em uma classe subordinada a um poder militar ou senhorial, que firma na organisação feudal a sua força. Diez procurando o elemento germanico nas linguas romanicas de Hespanha, aponta a preponderancia das palavras que são referantes á guerra *(werra)* e que designam instituições sociaes, como: *Mahal* (o *Malhom*, a assembiéa ao ár livre, o *Mall*-publique francez); *Ordâl* (o *Ordalio* ou prova do fogo, da agua fervente, nos costumes juridicos; o *Sago* (o *Sayão*, ou meirinho de justiça): *Skepeno* (o Scabino); o *Siniskalh* (o Senescal); *Marahscalh*, (Marechal); *Alôd* (Allodial) etc.

As luctas do elemento aristocratico ou senhorial

que tinham feito com que o ***estatuto territorial*** fosse a pouco e pouco obliterado, predominando os privilegios do nascimento ou o ***estatuto pessoal***, embaraçaram a formação de um povo livre, determinando seus abusos os antagonismos, que vingando-se pela traição suscitaram a invasão da Peninsula pelos Arabes em 711. A tolerancia politica dos Arabes, garantindo a essas populações sedentarias, agricolas e industriaes a livre actividade, fez com que o seu poder se firmasse completamente na Hespanha em menos de trez annos, e por uma necessaria estabilidade se fosse creando uma população que avivava os seus antigos costumes juridicos, do municipio romano e da ***fara*** germanica. É portanto esta época o começo caracteristico do Povo hispanico moderno, que depois se foi differenciando em Estados politicos conforme as suas persistentes condições mesologicas e ethnicas. Era natural collocar n'este elemento germanico, (que de 587 a 711 tinha decahido na situação de ***lites***, em um estado intermediario á servidão e á liberdade) os elementos de revivescencia, nos ***costumes*** juridicos e seus ***symbolos***, nas ***crenças*** e ***tradições*** poeticas, que esse mesmo elemento germanico, de 711 até ao seculo XI, sob o nome de ***Mosarabes*** elaborara até entrar de novo na reconquista neogotica. Esta doutrina que sustentamos no livro sobre *Os Foraes*, (1867) e nas ***Epopêas da Raça mosarabe***, (1871) só peccava pela exclusão de todos os anteriores elementos ethnicos. Erro natural em um investigador incipiente; mas nem por isso se poderá abandonar, uma vez modificada como um simples factor da corrente historica. Essa these acha-se nitidamente formulada pelo eruditissimo medievista hespanhol Don Tomas Muñoz y Romero, no seu Discurso de recepção na Academia de Historia, de Madrid, em 5 de Fevereiro de 1860. Se ao tempo conhe-

cessemos essa auctoridade fortificar-nos-iamos com ella. Escreve Muñoz y Romero:

«Depois da invasão é quando apparece já como um facto fóra de toda a duvida a unidade de legislação. Porém esta unidade não existiu em Aragão e Navarra; durou pouco tempo nas Asturias, Leão e Catalunha; porque as novas circumstancias em que se encontraram estes Estados, e as mui especiaes das cidades, villas realengas e povos de senhorio, fizeram que desapparecesse essa unidade, localisando-se, se é permittido dizel-o assim, a legislação.

«Alguns escriptores não sabendo como conciliar *a existencia de certos usos germanicos que apparecem, apenas foi destruido o imperio godo*, como se tem indicado com a legislação do *Forum Judicum*, julgaram achar facil sahida, assegurando, ainda que sem darem da sua opinião prova alguma, que aquelles usos e costumos foram tomados dos frankos.—A influencia dos frankos devia ser insignificante antes de Affonso VI. Os Asturianos e Leonezes apenas tiveram até então communicação com elles, para que se podesse fazer notar em seus costumes. — Na época gotica a lei lucta com os costumes germanicos. *Depois da destruição do seu imperio o triumpho d'aquelles costumes é completo.* Aqui os costumes iam formando a lei, ao contrario do que intentaram os auctores do *Libro de los Jueces.*» E alguns paragraphos atraz, escrevia Muñoz y Romero: «A execução das disposições do *Fuero Juzgo*, quando tratavam de destruir certos usos germanicos, ficavam quasi sempre sem observação *e os costumes dos godos em seu vigor.* Assim se explica como se *infiltra o germanismo na legislação da Edade media* em opposição á d'aquelle codigo. Este facto historico prova que *a civilisação romana luctou com os costumes germanicos sem alcançar victoria, e que estes continuaram* máo grado

os bispos romanos pela sua raça e pela sua sciencia, e apesar das leis em cuja formação tomaram tanta parte.» [1] Isto formulado pelo homem que mais profundamente estudou os documentos da historia social da Hespanha, sete annos antes da nossa synthese dos *Foraes*, era para nos salvaguardar dos chascos de uma erudição espêssa dentro e fóra de Portugal. Hoje, fortificados com essa auctoridade, retomamos o problema da influencia germanica expondo-o com maior simplicidade. Muñoz y Romero formúla com clareza: «comquanto no *Liber Judicum* predomine o elemento romano, os Godos não abandonaram os costumes dos povos da sua raça, e transmittiram os puros a alguns dos reinos creados depois da queda do seu imperio. Isto explica esse facto que se impõe á attenção, e que por vezes tenho ouvido designar com o nome de reacção germanica, *a consignação em Fueros municipaes e em outros documentos de certos usos dos povos barbaros*, omittidos com intenção na legislação visigoda. Não falta quem o considere como um phenomeno historico, quando não é mais do que a sancção legal dos costumes que os godos nunca abandonaram e que os seus descendentes continuaram observando.» [2]

É no periodo da occupação dos Arabes no seculo VIII, até ao estabelecimento das monarchias neogoticas no seculo XII, que se definem os elementos da população que hade constituir a sociedade, que as condições da reconquista christã levarão a organisar em estados. Ha effectivamente duas correntes de aggregação, a que deriva do *estatuto territorial*, dos homens-livres germanicos que formavam a *banda agricola e pastoral*, e que sob a tolerancia

[1] *Discursos*, p. 48 o 49. Madrid. 1860.
[2] Ibid., p. 8.

dos Arabes fortaleceram os seus antigos costumes até chegarem a ser reconhecidos e escriptos nas *Cartas pueblas* e nos *Foraes*; e aquella outra que formando a *banda guerreira*, só admitia o *estatuto pessoal*, que se torna exclusivo do nascimento, da nobreza feudal ou senhorial em relação de egualdade ou de subordinação diante do rei. No quadro das instituições germanicas, os homens livres formavam a assembleia do *Mallum* (o *Malhom*, do nosso direito consuetudinario) e os nobres formavam o *Placitum*, (o *Plazo*); e quando mais tarde sob a acção do poder real se reuniam estes dois elementos, formavam a assembleia do *Wittenagemot*, (as *Côrtes*, as quaes através da forma ingleza se reproduziram no regimen representativo moderno.) Diante da invasão dos Arabes estes dois elementos portaram-se diversamente; o guerreiro ou senhorial manteve se pela emigração na resistencia, e sob o vinculo da unidade catholica avançou gradativamente para a reconquista do solo invadido; o elemento agricola e industrial, desde que o vencedor lhe respeitou a propriedade e o trabalho, submetteu-se á sua soberania. E' n'este vasto elemento em contacto com os Arabes, que se forma o povo hespanhol, no sentido moderno d esta palavra; os vencedores islâmicos para manterem sem esforço a ordem reconhecem-lhe as suas garantias, os reconquistadores neo-godos para augmentarem o seu numero e incorporarem outra vez o territorio ganhado vêem-se obrigados a resignarem privilegios pessoaes em favor das liberdades locaes. E' n'esta oscillação de quatro seculos, que se forma uma forte população chamada os *Mosarabes*, por viverem e terem imitado modos e costumes da civilisação dos Arabes (de *Most'arib*, o que imita ou se assemelha aos Arabes).

Essa população acha-se designada pelo nome de *Mostarabe* no Foral de Toledo dado por Affonso VI

no seculo XII; e como collectividade caracteristica, de vulgo, em contraposição com os homens de nascimento e illustração, chama-lhe Gonzalo de Berceo *Mosarabia*, no poema dos *Milagros de Nuestra Señora*:

> Udieron esta voz toda la clerecia,
> E' mucho de los legos de la *Mosarabia*.

Alexandre Herculano estudando a formação da sociedade neo-gotica que veiu a constituir o estado de Portugal, referindo-se á imitação das magistraturas arabes, escreve: «Os resultados definitivos de todos estes factos, devia de ser, no começo da monarchia, a preponderancia do *elemento mosarabe entre as classes inferiores*, ao passo que entre a nobreza preponderava forçosamente a raça asturo-leoneza.» [1] Herculano chegou a empregar com frequencia a designação de *raça mosarabe*, sómente admissivel se com o elemento mauresco, berberico, alano e scythico se operasse uma regressão ao typo iberico primitivo; foi sempre n'este sentido da integração ethnica que acceitámos a designação. Eis as palavras de Herculano: «A repovoação dos territorios ao sul do Minho e ao norte do Mondego devia dilatar-se não tanto com o refluxo das populações, descendo

---

1 *Hist. de Portugal*, t. III, p. 199. Por termos seguido esta doutrina, nunca soubemos comprehender as ironias desdenhosas de Herculano na sua Carta publicada no *Almanach das Senhoras*.

Herculano considerava os *Mosarabes* como formados por classes inferiores; porem Muñoz y Romero mostra que os antigos historiadores «dan noticia de *individuos de aquella raça*,» que sob as ordens dos emires sarracenos commandavam tropas e defendiam praças, e em uma doação de 1095 lê-se, que os antepassados do doador sob o dominio sarraceno conservaram a sua nobreza e as suas propriedades livres e francas. Apesar de se encontrar gente nobre entre os *Mosarabes*, não perturba isso a formação do elemento popular, porque libertos da influencia romana regres-

de novo a Oviedo e Galliza para o meio dia, como com a accessão continua das migrações collectivas e singulares da *raça mosarabe.*» [1] Em outra parte da sua historia, lamenta Herculano ácerca dos *Mosarabes*, a sua «especial influencia na organisação primordial da monarchia portugueza, não tem sido apreciada.» (Ib., III, 167.) De facto o sentido social da palavra *Mosarabe* foi esquecido pelos eruditos do seculo XV e XVI, restringindo-a a designar o culto catholico differenciado do romano; assim na *Historia geral de Hespanha* começou-se a chamar á liturgia isidoriana ou aos seus clerigos *moçarves;* e André de Resende na Carta a Bartholomeu Quebedo não lhe conhece outro valor. [2]

No exame da população *mosarabe* faltou indicar um elemento: aquelle que renegou o culto catholico e se adaptou ao monotheismo islâmico, sendo por isso mal considerado entre os intransigentes da fé christã. Estes davam se mesmo o nome de *Mosarabes* como um titulo de orgulho, por se terem conser-

---

saram aos seus antigos co tumes germanicos, que prevaleceram no estatuto territorial ou Cartas de Foral. Pelo estatuto pessoal vêmos que esses mesmos costumes se mantiveram entre os nobres *mosarabes*, como o *Ordalio* ou Juizo de Deus, o Combate Judiciario ou as *Façanhas*, o Wergeld ou a Vindicta pessoal, movel das guerras privadas e da compensação a dinheiro, que tinham sido excluidos do Fuero Juzgo.

Amador de los Rios, que tambem combatera as nossas doutrinas, (*Revista de la Universidad de Madrid*, t. I, n.º 1, p. 21. 1873) no Discurso em resposta a Muñoz y Romero escreve: «En la *raza mosarabe depositaria de las tradiones visigodas*, la mas rica y la más ilustrada, como era tambien la más difícil de dominar...» (p. 78.)

[1] Idem, *ib.*, p. 195.

[2] «Qui quum inter captivos vidisset aliquam multos, qui se christianos esse dicerent *Musarabes* vocatos, hoc est, ut interpretantur, mixtos Arabes, petiisse a rege ut libertate donaretur.» *Epistola*, fl. 12 v. Lisboa, 1567.

vado firmes apesar de misturados com os arabes; aquelles outros eram denominados os *Mulladies*, os submissos, e figuradamente os infectos de apostasia. Esta distincção é essencial para conhecer o povo nas suas camadas infimas, em que persistia a tradição inconscientemente, ao passo que os *Mosarabes* ricos se identificavam com os asturo-leonezes, sendo cavalleiros e condes.

Vejamos como se definiu a população hispano-goda ao contacto dos Arabes. O modo como os poetas arabes descrevem a Hespanha, mostra bem a tendencia que os invasores tinham de fixar-se no solo da nova conquista; este intuito determinou o caracter tolerante e conciliador da sua politica; ao impôrem a contribuição de guerra ás populações sedentarias, em vez de sangue, exigiram dinheiro. Os colonos godos ou homens-livres decahidos (*Aldius*, *Leudes*, *Lazzi*, *Vassu)* já no estado de paz pagavam aos seus senhores prestações com que remiam a actividade e a faculdade de trabalhar na terra; portanto a invasão arabe, longe de lhes parecer uma extorsão, captou-os por uma brandura inesperada em vencedores. Os poetas arabes exaltavam com enthusiasmo a Hespanha: «E' melhor do que todas as regiões conhecidas; é a Syria pela doçura do clima e pela pureza do ár; é o Yemen pela fecundidade do solo; é a India pelas flores e pelos aromas; é o Hedjaz pelas producções da terra; é o Cathay pelos metaes preciosos; é Aden, pelos portos e pelas praias.» Aquelles que assim pensavam, entenderam que o melhor modo de se fixarem n'esta região seria o fraternisar com o maior numero dos seus povoadores. Os godos nobres (*Graf*, *Markgraf* e *Farones)* acudiram ás armas, e depois da derrota nas margens do Guadelete, refugiaram-se nas montanhas formando esse nucleo dos Asturo-Leonezes, que na re-

conquista procuravam tambem restabelecer as instituições senhoriaes.

Os latinistas ecclesiasticos ao descreverem a invasão arabe, pintam-a com as côres da maior atrocidade; exageram as cousas ao ponto de se tornar evidente, que o estylo especula á custa da verdade. Isidoro de Beja, Sebastião de Salamanca, Sampiro, o Silense e a *Chronica de Albaida*, chamam aos Arabes barbaros, equiparam-os á peste, insultam-os com um furor selvagem; Lucas de Tuy, Rodrigo de Toledo e Alvaro de Cordova, fallam como fanaticos desesperados. e comprazem-se em ensaiar as regras de Quintil ano, dos declamadores da decadencia, para pintarem as ruinas e estragos causados pelos Arabes. Os escriptores que seguiram estas fontes quasi contemporaneas dos factos que relatavam, caíram no immenso absurdo de considerarem irreconciliaveis entre si godos e arabes. D'aqui a difficuldade de comprehender certos phenomenos que se deram na ordem social e politica das duas raças, e consequentemente a necessidade de recorrer para a explicação a meios maravilhosos. Ora, os documentos legaes, os appellidos individuaes, nomes technicos e administrativos tomados da lingua dos Arabes, bastam para revelarem uma certa assimilação do caracter e da cultura dos invasores, assimilação que até nas queixas dos latinistas ecclesiasticos se aponta como mais um desastre, confessando a coexistencia pacifica das duas raças.

Os Arabes ao pisarem o solo hispanico deixaram de pé as egrejas christãs, permittindo o seu culto; consentiram aos vencidos a faculdade de se regerem pelas suas leis; mas como a população sedentaria não as tinha, por não participarem dos concilios, arvoraram em lei ou *estatuto territorial* o seu Costume ou Foro. Alvaro de Cordova, no *Indiculus lumino-*

sus, queixa-se da adhesão popular com os inimigos da cruz, esquecendo-se da sua fé por transigencias (alludia aos *Mulladies*), combatendo nas proprias fileiras arabes, decorando-lhes os seus versos e contos com que se deleitavam, que os serviam como mesteiraes, lhes imitavam os trajos, usavam os seus perfumes, frequentavam as suas escholas, lendo só livros chaldaicos, por forma que esqueciam-se da lingua materna, não havendo já entre mil um que soubesse fallar latim, ou se se escrevia recorria-se aos caracteres arabes *(aljamia)*. Tal não se passara com os Asturo-Leoneses, apesar do Cid ter um aspecto anti-aristocratico, e sob as bandeiras do rei de Castella e Leão combateram na batalha de Zalaka trinta mil sarracenos, indo pela sua parte os cavalleiros christãos coadjuvar o almoravide Yussuf; tambem Affonso VI de Castella queria pôr no throno o filho que tivera de Zaida; e Affonso Henriques seu neto faz uma alliança com Iben-Kasi. Mas entre os *Mosarabes* a fusão era mais profunda. As alfaias das egrejas christãs vinham das fabricas arabes; as alvas sacerdotaes eram feitas com o tecido *tiraz*, com orações em lingua arabe; diz Herculano, no seu estudo sobre o *Estado das Classes servas na Peninsula*: «O *tiraz* era um tecido precioso da fabrica sarracena de que usavam as pessoas principaes entre os mussulmanos, onde se liam bordadas orações do culto islâmico e sentenças de Koran. Quando os sacerdotes da egreja de Arcozelo, á qual tinham pertencido aquelles paramentos, ou os da de Vouzela, á qual se doaram, celebrassem, revestidos com elles, os officios divinos, os assistentes que não ignorassem a leitura do arabe, poderiam ir misturando as preces da egreja com as do islamismo, e lendo as sentenças do Koran emquanto se repetiam os textos do Evangelho.» (Ib., § IV.) Esta doação de 1083, consignada no *Livro Preto* da sé

de Coimbra, mostra-nos que as queixas de Alvaro de Cordova não obstaram á intensa aproximação das duas raças. Herculano descreve o territorio em que melhor se caracterisa esta sociedade mosarabe: «Dos territorios de Hespanha, nenhum mudou mais vezes de senhores durante a lucta, do que *os districtos de Entre Douro e Tejo*, sobretudo nas proximidades do oceano, e porventura em nenhum ficaram *mais vestigios da existencia da sociedade mosarabica*, da sua civilisação material, das suas paixões, dos seus interesses encontrados, e até dos seus crimes e virtudes.» E no mesmo estudo sobre as *Classes servas:* «Os districtos do sul d'este rio (Douro) que depois da invasão de Tarik e Musa tinham pertencido a maior parte do tempo aos sarracenos, encerravam uma *população essencialmente mosarabe.*» A Beira é a região aonde se concentra o verdadeiro nucleo do povo portuguez; povoações mosarabes ahi exerciam o trabalho da lavoura e da industria; os nomes pessoaes, como *Venegas*, *Viegas*, (do arabe *Ibn*, filho, e do germano *Egas)* accusam a fusão dos dois elementos. A Beira estendia-se de Villa Nova de Gaia até Abrantes, justamente o territorio que começou a ser conquistado quando se tornou independente o Condado *portucalez*. E' na Beira que a tradição poetica se acha mais viva, como o reconheceu Garrett ao apurar as versões dos romances *Bella Infanta* e *Bernal francez*.

Na magistratura do seculo XII e XIII encontram-se os nomes de *Alcaide* e *Alvasil* (depois degradado em *aguasil*); o primeiro, do arabe *el-vasis*, designa o ministro ou conselheiro do soberano, que nos Concelhos portuguezes se tornou um chefe da administração local [1] representando por delegação o poder

[1] Herculano, *Historia de Portugal*, t. IV, p. 123.

supremo; o segundo termo, tambem do arabe *el-khadi*, é o juiz de primeira instancia entre os mussulmanos. Nos Foraes do typo de Santarem o nome de *Alvasil* dado aos juizes municipaes é um dos seus principaes caracteristicos; nos outros Foraes portuguezes moldados pelo typo de Salamanca, a feição distincta está no titulo de *Alcalde* dado aos magistrados jurisdiccionaes. [1] D'esta distinção deduz Herculano: «quão profundamente o *elemento mosarabe* influiu nas sociedades neo-goticas.» E accrescenta: «As designações das magistraturas são arabes nos mais antigos Foraes. O typo de Salamanca em que nos apparece a palavra *alcaldes*, precedeu aos outros; seguindo-se-lhe o de Santarem ou antes de Lisboa; depois o de Avila... Evora, que serviu de modelo ás organisações analogas, tinha *alcaldes* ainda no seculo XIII. O *khadi*, o juiz mussulmano, reproduz-se na maioria dos nossos concelhos perfeitos... Não são estes factos indicios vehementes, por não dizer provas, de que a *raça mosarabe* predominava ahi entre a *população inferior*?... A mesma impropriedade do vocabulo *alvasil* é ainda um indicio da *influencia mosarabe*. Na Extremadura, e depois no Alemtejo meridional e no Algarve...» (Ib., p. 127.) Não justificarão estes factos o caracter archaico da poesia popular portugueza, apontado pela critica? A existencia de uma grande população estabelecida antes da invasão arabe, e que não veiu das Asturias, deprehende-se de um Inventario dos monges da Vacariça feito em 1064 dos bens que tinham entre o Vouga e o Mondego antes da conquista de Coimbra por Fernando I; contam-se vinte e tres egrejas, situadas em outras tantas aldeias christãs, que esta-

---

[1] Herculano, *Historia de Portugal*, t. IV, p. 126.

vam ainda a esse tempo sob o dominio sarraceno. As povoações ruraes mosarabes avultam nos nomes Alfandim, Aduares, Almadanim, Almagede, Alcareal, Alcolea, Feitaes, Ademas, Aficema, Alqueivinhas, Enxarafe, Futaca, Alpendre, Lisiria, nomes que ainda subsistem e que foram dados a povoações isoladas longe da protecção e visinhança de castellos senhoriaes. Pelos contractos civis d'estes moradores se reconhece a influencia arabe principalmente nos nomes dos individuos, que umas vezes significam cruzamento excepcional, e quasi sempre uma fórma patronymica honrosa para ter direito á protecção; abundam os factos no *Livro Preto* da sé de Coimbra. N'este precioso codice falla-se do architecto Zacharias, cordovez, que construiu nas visinhanças de Coimbra as pontes de Alviastre, (Ilhastes) de Coselias (ribeira de Coselhas), de Latera Buzat (ladeira ou encostas do Bussaco?) e na ribeira de Forma (Bossão.) Eram estes *Alveneres*, christãos da classe dos *Mulladies*, como prova lucidamente Simonet, apontando obreiros que trabalharam nas grandes construcções arabes, sendo levados até Damasco. Sem o conhecimento d'esta grande classe social, que formava o povo agricultor e fabril, será sempre vago o quadro da sociedade *mosarabe*, em que se elaboraram os costumes juridicos dos *Foraes*, e os themas tradicionaes dos *Romanceiros*.

No seu estudo sobre a *Influencia do elemento indigena na cultura dos Mouros de Granada*, do insigne arabista Simonet, é collocada em relêvo uma grande classe hispano-goda, que se destaca dos *Mosarabes* pelo facto de se terem convertido ao islamismo para evitarem as perseguições religiosas e aproveitarem as vantagens da legislação administrativa, que nos impostos territoriaes os beneficiava. Taes eram os *Mulladies*, nome derivado da palavra

arabe *maulas*, que quer dizer cliente. Os *Mosarabes*, pela intransigencia da fé catholica, embora tratados com tolerancia pelos arabes, provocavam ás vezes perseguições pela sua mesma exaltação religiosa; os *Mulladies*, entre os quaes predominava a gente do campo, os homens de officio ou mesteiraes, entregavam-se ao trabalho, indifferentes a dogmas theologicos ou fórmas cultuaes. Foi por esta communhão religiosa que os *Mulladies* influiram profundamente nas cidades arabes e nas populações berbericas e maurescas, infiltrando os conhecimentos e industrias da civilisação hispano-goda. Escreve Simonet: «Esta influencia exerceram-na mais immediata e poderosamente os *Mulladies* ou hespanhoes renegados, que ao abraçarem a lingua de Mahoma, vinham a constituir, apesar da antipathia de raças, um só corpo de nação. Como consta pela historia, e o affirma Dozy (na *Historia dos Mussulmanos de Hespanha*, II, 52, 53 etc.) a proposito das discordias civis agitarem a Hespanha serracena na segunda metade do seculo IX, os *Mulladies* constituiam a parte mais numerosa, mais illustrada, e intelligente da população, contavam em seu seio muita gente nobre e abastada, e conservando o sentimento da sua força material e moral, em mais de uma occasião se sublevaram victoriosamente contra o dominio dos sultões, quasi causando a ruina da poderosa monarchia cordoveza. Ainda que por differentes motivos tinham desertado da fé christã, muitos conservavam d'ella uma piedosa lembrança... Os *Mulladies* chegaram a ser mui numerosos na cidade de Granada, onde muitos *Mosarabes* se tinham islamisado já movidos pela alciação de certas vantagens que isto lhes proporcionava, já pelo medo das perseguições e para se eximirem aos pesados tributos que lhes impunha a cubiça dos seus dominadores. Principalmente a *popu-*

lação agricola, que agora abundava muito, graças á feracidade do solo, aproveitando-se das franquezas e beneficios que a lei mussulmana concedia aos islamizados, tinha logrado por este meio conseguir a sua liberdade e livrar-se do odioso imposto de capitação.» [1] E um pouco adiante precisa Simonet essa influencia:

«Por via de uns e de outros, *Mosarabes* e *Mulladies*, a Hespanha sarracena recebeu dos Visigodos os caracteres especiaes que designam a sua poderosa civilisação, e que a excedem sobre a que se desenvolveu entre os mussulmanos de Africa, e ainda nas regiões orientaes.» As fórmas dos ornatos e estylos da Architectura, e muitos termos do vocabulario arabe derivam d'esta influencia hispano-goda, ou propriamente romanica. Os *Mulladies* eram desconsiderados já pelos Arabes, já pelos christãos, e d'ahi a facil conversão do nome de *Mulladies* no homophono que designava essa raça maldita ou degenerada por uma doença repugnante, os *Malados*. Para evitarem esta offensa elles attribuiam-se origens orientaes; escreve Simonet: «Emquanto aos *Mulladies*, estes naturaes, segundo observaram criticos competentes, para fazer esquecer a sua origem hespanhola e christã, que os expunha aos desdens e insultos dos Arabes e muslimes ferrenhos, costumavam dar-se por oriundos de tribus arabes ou berberescas e fingir avoengos d'esse jaez, e alguns d'elles para mais desorientar os curiosos figuravam-se nativos da remota Persia.» (Id., p. 53.) Na lucta da Hespanha contra o judaismo, no tempo da Inquisição, dizia-se ter *raça* ao que pertencia a esse povo; e *sangue infecto* de judaismo ao que tinha qualquer

[1] *Influencia del elemento indigena*, p. 36.

antepassado judeu na familia. Foi n'este mesmo sentido de infecção figurada pelo religiosismo catholico que a grande classe hispano-goda dos *Mulladies* fora confundida malevolamente com os *Malados* ou leprosos. Alguns eruditos, como Amador de los Rios, não souberam decompôr a homophonia, não comprehendendo por isso o facto social a que se allude no Romanceiro popular; assim no romance castelhano da *Infanta de Francia*, se lê:

> Tate, tate, caballero,
> No hagais tal vilania,
> Hija soy de un *malato*
> Y de una *malatia*,
> El hombre que a mi llegasse
> *Malato* se tornaria.

No Romanceiro portuguez é tambem empregado este nome de afastamento de raça, ou social. E' mesmo natural que esse nome se applicasse aos *Mosarabes*, apesar de terem sido intransigentes na sua fé christã, desde que, na subordinação da Egreja hespanhola á supremacia de Roma, elles queriam manter a sua independencia proto-cathedrica, como se infere pelo vigor das lendas do Apostolo San Thiago. No romance açoriano da *Filha do Rei de França*, diz a donzella ao cavalleiro:

> Não me leves por mulher,
> Nem mais pouco por amiga,
> Leva-me por tua moça,
> Por tua escrava cativa,
> Que eu sou filha de um *malato*
> Da maior *malataria;*
> Homem que a mim se chegasse
> *Malato* se tornaria.

O que queria dizer a *maior malataria?* Já não era simplesmente a apostasia como a do *Mulladi*,

mas o cruzamento ou mestiçagem, como exprime a palavra arabe *Mowallad*,—o que nasceu de um pae arabe e de mãe estrangeira, como o define Engelmann. [1] No romance do *Caçador e a Donzella* ha a mesma referencia á classe serva:

> Valha-te Deus, oh donzella,
> Valha-te Deus, oh donzilla,
> Disseste que eras *malata*,
> Tu és uma mana minha.

A falta do criterio sociologico fez com que se não visse todo o valor historico da palavra *malado;* no arabe *maulat* significava o patrocinio, a clientella, e esta palavra era empregada no mesmo sentido na sociedade neo-gotica, nas fórmas *mallato* e *maulatum*, como se vê em documentos do seculo x. A interpretação de doença é inepta. Transcrevemos para aqui as palavras de Muñoz y Romero, no seu estudo *Do estado das pèssoas nos reinos de Asturias e Leão*, pelas quaes se vê a importancia social dos *mallatos*, que fortificando-se nas *Behetrias*, pelo desenvolvimento dos Concelhos e dos Municipios constituiram o povo livre da sociedade moderna: «Em epocas de turbulencia, como nos tempos medievaes, era necessario, como temos dito, que a pessoa que se não considerasse bastante forte para defender se, se collocasse sob a encommenda ou protecção de um homem poderoso. Chamava-se a esta protecção *benefactoria*, *maulatum*, palavra formada da arabica *maulat*, que significa patrocinio, clientella, e aquelle que estava debaixo da protecção de outro, homem

[1] No *Glossario de palavras hespanholas e portuguezas derivadas do arabe*, p. 87; Egylas y Yanguas, no *Glossario de palabras españolas de origen oriental*, deriva tambem *Malado* de *Maguallad* —«o nascido de pae arabe e de mãe estrangeira, ou de um pae escravo e de mãe livre.»

de *benefactoria* ou *mallatus*, que equivalia a *maula*, nome com que os arabes designavam o cliente. Esta protecção não a procuravam sómente as pessoas, senão tambem os mosteiros e muitos logares, e outra não é a origem dos nossos povos de *behetria*, voz corrompida de *benefactoria*. O homem livre, quer fosse nobre ou simplesmente ingenuo, ao encomendar-se ao patrocinio de outra pessoa, submettia-se ao mesmo tempo a uma especie de vassalagem, prestando ao patrono certos tributos ou prestações em recompensa da protecção que devia dispensar.» [1] Muñoz y Romero cita um privilegio de Ramiro III, de 958, e outro de Affonso V, de Leão de 1007, em que esta protecção do *maulatum* é concedida a dois mosteiros; e em escriptura de 934, diz-se que os Condes D. Gutierre e D. Arias Menendes: «direxerunt ad regem ad Legionem suo *mallato* Bera.» Com o tempo a palavra arabe foi substituida pela sua traducção de *behetria* (bien hechoria); Muñoz y Romero conclue: «A classe dos homens de *benefactoria* foi diminuindo á medida que se ia desenvolvendo o poder municipal. A protecção que aos nobres e aos que o não eram dispensavam era muito mais efficaz e desinteressada. — A instituição dos Concelhos foi indubitavelmente uma das que mais contribuiram entre nós para o desenvolvimento da civilisação, facilitando a liberdade e emancipação das classes inferiores.» Este conhecimento do poder dos Concelhos, que se defendiam tocando a rebate no sino, que chamava á revolta, acha-se n'este anexim:

> Qual ric'omen tal vassalo,
> qual *Concelho tal campana*. [2]

---

[1] *Del estado de las personas en los reinos de Asturias y Lyon* p. 44 a 48. — Doc. en Florez, *España sagrada*, t. XXXVI, p. 276 e t. XL, p. 399.

[2] *Canc. da Vaticana*, Canç. 1082.

A interpretação de *malado* como sendo o *malatus* (aegrotus) da baixa latinidade, e *malaut*, *malaptia* e *malautia*, do provençal, francez, catalão e italiano, significando a elephantiase ou a lepra, não derroga o primeiro sentido ethnico e historico, porque além da homophonia a elephantiase propagara-se na Europa pela raça semita, e os cruzamentos com arabe ou judeu eram condemnados pela egreja catholica ante a perspectiva da terrivel doença. Nos poemas do seculo XII, quando começava o *mister de clerecia*, em que predominava o espirito catholico, como na *Vida de Santo Domingo*, de Berceo, o enfermo *lazrado* ou gafo, é equiparado ao *malato*. (℣ 475 a 478); e na *Cronica rimada* ha o equivoco:

So la capa aguadera alberga al *malato;*
Et en siendo dormient, à la oreja le fabló el gapho.

Mas, essa homophonia, segundo a linguagem figurada da reacção catholica, que considerava sangue infecto o dos cruzamentos com mouro ou judeu, resolvia-se afinal na condição ethnica primitiva dos *Mulladies*. Em todas as classes sociaes decahidas ha sempre a perversão pejorativa do nome que as designa, como se vê n'esse outro nome dos *Cagots* da França meridional. [1]

---

[1] M. Gaston Paris, fundando-se no sentido de leproso dado a *malado* na poesia popular da Normandia (Gasté, *Chansons normandes*, n.º XLIII) e da Provença (Arbaud, *Chants pop. de la Provence*, II, 96), fortifica n'este sentido a palavra do romance castelhano. E' preciso lembrar que conservando-se a palavra *Malado* e acabando o estado social da clientella inferior que ella significava, identificou-se com aquella das palavras homophonas que mais se aproximava da ideia pejorativa que continha. Aqui o criterio ethnico tem de esclarecer o criterio philologico. (Vid. *Revue critique*, II, 296.)

Um facto semelhante se dá com o nome injurioso *Arlot* (no

Nos Romances populares da Beira encontram-se referencias inconscientes a dignidades e fórmas sociaes germanicas; o que se intitula *Dom Garfos* conserva a relação com *graf*, conde, como se confirma com a versão castelhana do Conde *Grifos* Lombardo; em um outro romance passa-se com o *Duque da Lombardia* a aventura amorosa, e com um caracter tragico no *Conde da Allemanha*. Aqui o nome de *Allemanha* é um abrandamento popular de *Arimania*, que designa o cantão formado pelos homens livres (os *Arimann*, entre os Lombardos), e que segundo as Fórmulas de Marculfo existia tambem fóra dos usos lombardos. Savigny, na Historia do Direito romano na Edade media, explica: «*arimann* exprimiria o goso de todos os direitos dos cidadãos, ao qual se ligavam naturalmente todas as ideias de consideração e dignidade. Muitos motivos me fazem preferir esta segunda etymologia (a de Moeser). Antes de tudo, esta circumstancia, que muitas vezes as mulheres eram chamadas *arimannae*, titulo inexplicavel se *arimann* significasse homem de guerra.» (Ob. cit., I, 259, trad.) Na peninsula hispanica o nome de *Arimann* identificou-se com o de *Germão* ou irmão, mantendo a tradição da mutua alliança territorial das *Arimania* na resistencia das *Yrmandades* ou *Hermaidades*.

Quando foram redigidos os Foraes, no seculo XII, dando fórma escripta aos costumes juridicos, muitos *symbolos* se acharam dando relêvo a esses actos; a raça germanica riquissima d'essa poesia, como observou Reyscher, na sua incorporação no povo mosarabe

---

Canc da Vaticana, n.º 97, *Arlotas;* no Poema da Cruzada contra os Albigenses *Arlot)*, que deriva de um estado social germanico, quando o *Ariman*, por effeito da absorpção da vassalagem se confundiu com o *leude*, e dando logar á designação do *Armleute*, por abreviação popular veiu a exprimir sob o nome de *Arot* o vagabundo, o depravado.

manifestou-a além dos seus *Foraes*, tambem no seu *Romanceiro*. [1] N'esse symbolismo, a mulher casada, trazia o *cabello atado*, a viuva usava de *touca*, e a solteira os *cabellos soltos;* assim, lê-se no poema *Vida de Santo Domingo*, de Berceo: «Los varones adelante, et apres las *tocadas*.» (℣ 558.) No romance popular açoriano *D. Helena*, a moribunda esposa deixa o filho recem nascido á velha avó:

Com as lagrimas dos olhos
E' que t'o hade lavar;
Com a *coifa da cabeça*
E' que t'o hade limpar.

O symbolo germanico do *cabello atado*, como representando a subordinação do casamento, ainda se reflecte na cantiga açoriana: «Meninà *ate o cabello*, — Que *atado* fica-lhe bem...» E' uma allusão delicada; e mesmo na canção trobadoresca de Pero Gonçalves de Porto Carreiro, do seculo XIV:

Par deus, coitada vivo,
Poys non ven meu amigo,
Poys non ven, que farey?
Meus cabellos com sirgo
Eu *non os liarei*.

Poys non ven de Castela,
Non é viv, ai mesela,
Ou m'o detem el rey.
Mhas *toucas* de Castela
Eu non vos tragerey.

[1] Quando pela primeira vez tentavamos a investigação na *Poesia do Direito*, em 1865, da origem germanica de certos costumes juridicos, tambem Fernando Wolf, no *Beitrag zur Rechtssymbolik aus spanischen Quellen*, n'esse mesmo anno fazia a comparação de costumus portuguezes com os germanicos. E comtudo esse meu trabalho só me serviu de descredito diante dos cathedraticos da Faculdade de Direito.

O *cabello solto*, ou *in capillo*, como signal de solteira, acha-se no romance insulano de *Dom Varão:*

> «Venham armas e cavallo,
> Quero ser filho varão;
> Quero ir vencer as guerras
> Entre França e Aragão.
> — Tendes o *cabello grande*,
> Filha, conhecer vos-hão.

Nas leis saxonias a donzella era chamada *capillata*, ou *filia in capillo;* e segundo a Chronica de Roberto de Gloucester, os homens da classe baixa eram filhos dos saxões.

A penalidade symbolica reflecte-se como effeito da vida real no romance popular. No Codigo Visigotico, inflige-se a pena de *fogo* á mulher livre que se abandonar a um servo (III, 2, cap. 2), e no romance de *Lisarda* se lê:

> —Oh Lisarda, oh Lisarda,
> O pae te manda *queimar*.
> «Não se me dá que *me queimem*,
> Que me tornem *a queimar*,
> Dá-se me d'este *meu ventre*
> Que é de *sangue real*.

Segundo uma lei dos Ditmarses, citada por Jacob Grimm, a rapariga que apparecesse gravida, podia ser *enterrada viva*, por conselho dos seus parentes; eis o seu espirito em um romance castelhano:

> Que quien buena fija tiene
> Rico se debe llamar,
> E' el que *mala la tenia*,
> *Viva la puede enterrar.*
> (Ochôa, *Tesoro*, 56.)

A pena infamante do direito germanico, de ir montado em um jumento com a cara para traz, le-

vando na mão o rabo como freio, que se cita no Nobiliario, apparece em um romance castelhano:

Desciendole de una torre
Cabalgando *en su rocin,*
La cola le dan por riendas
Por mas deshonrada ir;
Cien azotes dan al conde,
E' otros tantos al rocin.

E em outro romance com egual symbolismo:

Una cadena a su cuello,
Que de hierro era el collar;
Cabalgando en una mula
Por mas deshonra le dar.

(Ochôa, *Tesoro*, p. 3 e 23.)

Nas leis saxonias a mulher adultera devia estrangular-se a si propria [1]; e no romance popular da *Silvana*, da versão dos Açores, o pae deixa á filha que desherdara:

Aqui tens *um punhal* de ouro
Para seu brio guardar.

Nas Leis lombardas fazia-se o casamento pela *espada;* no romance de *Gerinaldo*, o rei ao encontrar o pagem dormindo com a princeza, deixa o seu punhal mettido entre ambos, do mesmo modo que se conta do thalamo de Brunhilde e Sigurd: «Que se colloque *entre elle e mim a espada de ouro*, como se collocou entre nós quando subimos para o mesmo leito e nos deram o nome de esposos.»

E no romance de *Gerinaldo*, canta o povo do acto symbolico de Carlos Magno:

---

[1] Michelet, *Origines du Droit français*, p. 389.

Pegara do seu *cutello*
Deixa-o entre ambos mettido,
Com a ponta para a filha
Que a morte tem merecido.

N'este mesmo romance dá-se a distinção senhorial de ***sentar á mesa*** como symbolo da egualdade. O juramento pela barba, ou ***tocando a barba***, era consuetudinario, e caracteristico dos poemas carlingios, como observa Michelet. No romance do ***Marquez de Mantua***, elle faz o juramento pela barba de que hade vingar a morte do sobrinho:

Las *barbas* de la su cara
Empezolas de arrancar,
Los sus cabellos mui canos
Cemenzoles de mesare
....
Juro por Dios poderoso
De nunca peinar mis canas,
Ni las mis barbas cortare.

(Ochôa, *Tesoro*, 16 e 19.)

O juramento com ***a mão descoberta levantada para o ar***, como se encontra em um costume de Reims, apparece no romance castelhano:

Alzaron todos las manos
En señal que se juró.
(Ochôa, *Tesoro*, 118.)

Na sentença dada no tempo de D. Sancho II, para determinar os limites entre a Covilhã e Castello Branco, praticou-se este juramento symbolico, alludido nos romances populares: «Feito isto, todos os de Castello Branco ***erguerão as mãos para o céo***, e farão perante Deus a promessa de observar e manter para

sempre tudo quanto n'este accordo se contem.» [1] No direito consuetudinario do Rheno não se devia enterrar o cadaver do assassinado emquanto a sua morte não fosse vingada, ou compensada a dinheiro; no romance do *Marquez de Mantua* ha essa reminiscencia:

> Prometo de *no enterrare*
> El cuerpo de Baldovinos
> *Hasta su muerte vengare.*

Uma lei anglo-saxonia estabelecia: «Se uma mulher ou rapariga foi achada em deshonestidade, que *as suas fraldas lhe sejam cortadas em roda*, á altura da cinta, e que seja fustigada e mandada embora no meio de apupos do povo.» [2] N'um dos romances do *Cid*, Ximena vae queixar-se ao rei do assassino de seu pae, o qual lhe jurára:

> Yo *te cortaré las faldas*
> Por vergonzoso lugar,
> Por cima de las rodillas,
> Un palmo y mucho mas.
>
> Enviósele á decir
> Envióme a menazar,
> Que *me cortara mis haldas*
> Por vergonzoso lugar.
> (Ochoa, *Tesoro*, 105; 131.

Na comedia *Ulyssipo*, (fl. 47) tambem Jorge Ferreiro emprega este symbolo, que provavelmente conheceu das fontes populares: «e se não bastar isto, *cortar-vos-hei as fraldas* pelos giolhos, e lançar-vos-hei a arvor.» E' tambem germanica a superstição da *Camisa de socorro*, chamada *Nothehendi*, que era te-

---

1 Herculano, *Historia de Portugal*, t. IV, 444.
2 Michelet, *Origines da Droit français*, p. 386 e 286.

cida e cosida em uma só noite; acha-se prohibida no Canon LXXV de S. Martinho de Braga, e nas Constituições do Bispado de Evora; no *Poema de Alexandre*, vem descripta:

> Fecieron la *camisa* duas fadas en la mar,
> Dieronle dos bordados por bien la acabar,
> Qualquer que la vestiesse ficasse siempre leal...
> (*Est.* 89)

Quem trazia a *camisa de soccorro* nunca podia ser ferido na guerra e era incolume aos perigos; no romance da *Silvana*, quando o pae a provoca ao incesto, ella diz:

> Mas deixae-me ir a palacio
> Vestir *outra camisa*,
> *Que esta* que tenho no corpo
> *Peccado não o faria.*

E no romance da *Donzella que vae á guerra*, quando resiste ás provocações do filho do capitão para se deitarem na mesma cama, diz ella:

> Tenho feito juramento,
> Espero de o não quebrar,
> Emquanto eu andar na guerra
> As ceroulas não tirar.

E no romance do *Conde de Allemanha:*

> Mangas da minha *camisa*
> Não as chegue eu a romper,
> Se meu pae vier p'ra casa
> Eu lh'o não fore dizer.

E' este symbolismo um dos caracteres archaicos da poesia popular portugueza; a *filha das hervas* e a *hervoeira*, ou o filho da floresta, o *champi* do direito

consuetudinario francez, apparece com o seu colorido germanico e mais ainda oriental na canção da *Engeitada*, do Algarve:

> Não conheço pae nem mãe,
> Nem n'esta terra parentes,
> Sou *filha das pobres ervas*,
> *Neta das aguas correntes.*

Junto ao symbolo desenvolve se a superstição; assim a *erva fadada* e a fonte mysteriosa têm no romance popular o poder de tornar pejadas as mulheres; lê se no romance de *D. Ausenda (Auseia* ou *Yseult)*:

> A' porta de Dona Ausenda
> Está uma *erva fadada*,
> Mulher que ponha a mão n'ella
> Logo se sente *pejada.*

E na versão de Coimbra, intitulada *D. Areria:*

> A cidade de Coimbra
> Tem uma fonte de *agua clara*,
> As moças que bebem n'ella
> Logo se sentem pejadas.

O carvalho sagrado da mythologia teutonica *Ygdrasil*, é o carvalho á sombra do qual se fazia o conselho dos homens bons nos Foraes portuguezes e nas behetrias; é esse mesmo carvalho que tantas vezes se torna o logar da acção nos romances populares. As *encantadas* estavam sempre á sombra de um carvalho, como se vê no romance castelhano da *Infanta de França:*

> Arrimara-se a un *roble*
> Por esperar compania.
>
> Arrimara-se a un roble
> Alto es á maravilla,
> En una rama mas alta
> Viera estar una Infantina.
>
> (Ochôa, *Tesoro.*, 7.)

Nos romances açorianos do *Caçador e da Donzilla*, *Filha do Rei de França*, e *Donzella encantada*, allude-se ao carvalho gigante, o Yggdrasil:

> Se sentara a descansar
> De tão cansado que ia;
> Debaixo de um *arvoredo*
> *Bem alto* de frànçaria.
> Levantou olhos p'ra cima,
> Viu estar uma donzilla.

Em um romance popular da Covilhã ha allusão á fonte de *Urda*, onde estão as Nornes ou *Moire* ligadas pelo encantamento:

> Deitou os olhos ao largo,
> Viu lá estar uma donzilla,
> Penteando o seu cabello
> Em um *tanque de agua fria*.

Nas crenças populares, as *Aguas santas* e *Fontes santas* derivam d'essa representação mythica da fonte de *Urda*, como se confirma pela presença do *Carvalho sagrado*: «Entre o extincto convento d'esta villa (de Alcarrede) e a freguezia da Mendiga, ha um logar que se chama Entre Cabeças, onde ha um *carvalho*, no pé do qual, que poderá ter treze palmos de altura, abriu-se uma especie de cova ou grande bacia; enche-se de agua pluvial, e n'ella se conservaria em grande quantidade por todo o sitio, se não fosse colhida pelos habitantes das freguezias visinhas para d'ella fazerem uso em differentes occasiões.» [1] A tradição das *Moiras encantadas* é um syncretismo operado na imaginação popular pela analogia de *Mahra* e *mahr*, que nas linguas do norte

[1] *Dicc. abreviado de Chorographia*, t. III, 4.

designa o espirito incubo; a Norne ou fada germanica que presidia ao passado tinha o nome de *Meyar* ou *Moer*, que Alfred Maury, no estudo *Les Fées du Moyen-Age*, aproxima da *Moira* grega e da *Maira* das inscripções latinas; a filiação tradicional explica-se pela ideia do thezouro enterrado, thema fundamental das epopêas germanicas. Na tradição portugueza as *Moiras* encantadas guardam sempre thezouros enterrados, como ainda o refere Gil Vicente:

> Eu tenho muitos *thezouros*
> Que lhe poderão ser dados,
> Mas ficaram enterrados,
> D'elles do tempo dos *moiros*,
> D'elles do tempo passado.
> (*Obras*, II, 489.)

Até que ponto o elemento hispano-godo se fusionou com o elemento arabe? As opiniões têm sido vacillantes; uns, como Antonio José Conde, attribuem a poesia, o canto, a cultura scientifica aos arabes; outros, como Dozy e Simonet restringem essa influencia. E' certo que festas communs aos dois povos, como as *Maias*, o *San João* coincidiam com os mesmos aspectos; certas fórmas de desafios poeticos são eguaes á *desgarrada* portugueza, ao *contrasto* italiano, e na decadencia da raça semita na peninsnla, os jograes moiros concorriam ás festas publicas. Vejamos as theorias como ellas se manifestaram; em 1693, Huet, na sua *Origem dos Romances* assentou que as ficções cavalheirescas tinham sido introduzidas na Europa pelos Arabes hespanhoes; seguiu-se-lhe n'esta hypothese Masdeu, Quadrio e Warton. O que Huet particularisara, foi ampliado pelo Abb. Andrés na *Historia de todas as Litteraturas*, derivando o lyrismo provençal da poesia dos Arabes, considerando a versificação hespanhola tambem da mesma origem.

Seguiram a opinião do jesuita hespanhol os historiadores Ginguené, Sismondi, e os continuadores da *Historia litteraria da França;* Antonio José Conde considerava de origem arabe o Romance peninsular, e o atilado Fauriel ainda attribuia a cultura da França meridional á influencia dos Arabes A questão mudou de aspecto em 1849; Dozy, nas *Indagacões sobre a historia politica e litteraria da Hespanha na Edade media* negou cathegoricamente a influencia arabe sobre a poesia nacional, partindo do ponto que os Arabes hespanhoes como os da oriente, possuiam uma poesia artistica, aristocratica, de um subjectivismo lyrico excessivamente obscuro, por todos estes caracteres inintelligivel ao povo; Fernando Wolf emquanto aos romances mouriscos, considerava-os extranhos ao genio arabe, apesar do seu tom lyrico e de um colorido vivo e brilhante que occulta o artificio e substitue a espontaneidade do sentimento. O insigne arabista D. Pascoal de Gayangos, annotando a *Historia da Litteratura espanhola* de Ticknor, responde ás objecções de Dozy: «pero creemos, aunque el lo niegue, que los arabes españoles teniam tambien su *poesia vulgar* al alcanze de las massas del pueblo, y que esta poesia produjo cantares, cuyo caracter y asunto tuvo ciertos puntos de contacto con la poesia vulgar española, atendida la diferencia de religion y costumbres.» (*Ib.*, I, 514.) O testemunho de Alvaro de Cordova faz suspeitar essa influencia popular, e tanto mais, que da lingua arabe se formou um dialecto, a que se acham referencias frequentissimas na historia da Edade media. Sobre este facto escreve o grande semitologo Renan: «O arabe, que exerceu uma acção tão profunda sobre a lingua dos povos sujeitos ao islamismo, em geral, soffreu pouquissimo a influencia das linguas indigenas nos paizes que conquistou. A raça arabe, a não ser em

Hespanha, não se misturou com os povos vencidos. Apenas se citará um ou dois exemplos de dialectos arabes completamente desfigurados pela mistura de elementos barbaros... Assim, na Hespanha meridional, a lingua arabe tornando-se a linguagem da população christã corrompeu-se e formou o *Mosarabe*, que, pelo que se diz, sobreviveu até ao seculo passado nas montanhas de Granada e da Serra Morena...» [1] Este dialecto popular do arabe teve o nome de *Aravia* e *Algaravia*; nas *Memorias avulsas de Santa Cruz*, referindo-se á tomada de Santarem, lê-se: «Este Meem Moniz era mui ardido cavalleiro, e *sabia muy bem fallar a aravia*... E depois que todos tres foram em cima do muro pozeram a huma ponta Meem Moniz: e a vella que estava em cima do caramanchão quando sentiu Meem Moniz que se hia alargando pelo muro para dar lugar aos que entravam disse-lhe: — *manahu*, e *el respondeu-lhe em aravia*, e fezeo decer, e logo que foy em fundo cortou-lhe a cabeça e deitou-a aos de fóra.» [2] No romance popular do *Figueiral*, vem: — «Lingua de *aravias* eu las falarei.» Nos poetas do seculo XV, cujas obras se acham no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, a *aravia* é citada como uma giria popular e maliciosa:

D'estas novas não dou mais,
por que seraa demasya
querer falar *aravia*
com vós que a ensinaes.
(*Canc. ger.*, II, 300)

Dois pontinhos de *Aravia*.
(*Ib.*, 160)

---

1 *Historia geral das Linguas semiticas*, p. 397.
2 *Portugaliae Mon. hist.* — Scriptores, p. 28, col. 2.

E falla mil *aravias*.
(*Canc. ger.*, III, 186.)

Pareceys per *aravia*
grande couvão de vesugos.
(*Ib.*, 617.)

Na linguagem comica empregaram esta palavra Gil Vicente e Jorge Ferreira sempre no sentido de giria popular: «Ninguem me falle ***aravia***» como se lê na *Aulegraphia* (act. II, sc. 10.) E Fr. Filippe da Luz nos Sermões emprega-a condemnando-a: «Uns̄ vereis que não fallam senão a ***aravia*** do inferno, como são os que pedem a Deus favor para cousas de offensa sua.» E no meado do seculo XVII D. Francisco Manoel de Mello referia-se ao canto popular:

Cantarei *algarabia*
Se mandaes. [1]

E' n'esta fórma que se encontra no velho romance castelhano em uma scena da antiga sociedade mosarabe:

Yo me era mora Moraima,
Morilla de un bel catar,
Cristiano vino á mi puerta,
Coitada, por me enganar;
Hablóme en *algarabia*,
Como quien la sabe hablar...

Como fórma cantada de poesia acha-se nas ***Relações annuaes*** do P.^e Fernão Guerreiro (1600 a 1609): «Elle começou a ***entoar huma aravia***, de que lhe não entendemos nada.» [2] Na investigação dos cantos populares na ilha de S. Jorge (Açores), escrevianos o Dr. João Teixeira Soares em carta de 24 de

[1] *Obras metricas*, t. II, p. 248.
[2] *Relações*, vol. II, liv. 4, cap. 3.

Novembro de 1868: «Observarei a v. que o povo applica a todos os Romances e Xacaras o epitheto de *Aravias,*» E' evidentemente um effeito do emprego frequente no seculo xv, através do desdem dos poetas cultos do Cancioneiro. Mas este problema tem raizes ethnicas que só poderão ser discutidas conjunctamente com a fórma do *Romance*, que levara Conde á illusão de a suppôr de origem arabe. Em contraposição ao dialecto arabe, tambem o dialecto romanico, a que chamavam *ladinha* christenga, era empregado nas relações da raça vencedora, como vemos no verso do *Poema del Cid:* «Un moro *latinado* nen ge lo entendió...» (v 2676.) A poesia que poderia ser commum aos dois povos, era sómente aquella do periodo ante-islamico, aphoristica ou gnomica, em breves conceitos, como as cantigas soltas; diz um antigo auctor arabe citado por Soyuthi: «Os antigos arabes não tinham outra poesia senão os *versos destacados*, que cada um proferia a proposito.» [1] D'aqui tambem a illusão de que a *quadra* peninsular fosse de origem arabe. Com o apparecimento de Mahomet a poetica arabe recebeu uma transformação radical; o alto purismo a que fora levada a lingua exigia o principio da *quantidade* [2] como base da metrificação. Os povos que continuavam a cultura latina não compehendiam a *quantidade*, e os hymnos latinos já a começar em S. Damaso baseavam o seu rythmo sobre a *accentuação* syllabica. Portanto, as escholas de poesia arabe em Evora no seculo v, em Silves e Santarem no seculo vi, e em Mertola, das quaes falla Ribeiro dos Santos, [3] nenhuma influencia poderiam exercer no systema da versificação popular, nem deixar

---

[1] Renan, *Op. cit*, p. 356.
[2] Id., *ib.* 362.
[3] *Mem. da Acad.*, t. VIII, p. 236.

vestigios entre a população mosarabe. Renan escreve na sua obra capital *Historia geral das Linguas semiticas*, caracterisando a transformação da Poesia arabe depois de Mahomet: «ella soffreu uma transformação analoga (sc. á da prosa corrente); até então havia sido entre os Semitas puramente rythmica, não se distinguindo da prosa a não ser por um arranjo de phrase mais artificioso, por trocadilhos de palavras e letras, e por um certo capricho de rimas. Destinada a exprimir sentimentos individuaes e situações transitorias, ella fluctuava na tradição sem chegar nunca a um texto fixado syllaba por syllaba. A partir do seculo que precede o islamismo, ao contrario, a poesia torna-se erudita, complicada, sujeita a uma prosodia mais afastada do genio primitivo das linguas semiticas. Uma singular originalidade de inspiração sustenta então estas composições um pouco artificiaes na fórma; mas depois do islamismo, a Poesia descurada pelo Propheta, privada das instituições que a faziam viver, decae rapidamente. Ella é continuada no deserto por duas ou tres gerações de poetas beduinos, quasi extranhos ao islamismo; depois, os progressos da religião nova, as commoções politicas e o abaixamento da raça arabe, quasi que lhe extinguem os vestigios. Transportada do deserto para as côrtes da Syria, da Persia, do Khorasan, de Marrocos, de *Hespanha*, a poesia arabe nas mãos de Monténahbi, d'Abulalá, e de seus imitadores, não é mais do que uma curiosidade, e cae, cada vez mais, em consequencia da influencia persica, na affectação e no máo gosto. Mas, importa lembrar, que o genio semita não entra por nada n'estas subtilezas. O gosto semitico é de si mesmo sobrio, grande, severo, e nada tem de commum com esse estylo detestavel que se acostumaram a chamar *oriental*, quando a responsabilidade d'elle deve pesar sobre os Persas e os

Turcos.» [1] Pela simples exposição d'esta these, vê-se que os hispano-godos, especialmente as populações mosarabes nada podiam receber da poesia islamica, peculiar das côrtes e dos eruditos, e cada vez decahindo mais nas subtilezas que a separavam da realidade da vida; não lhe revelava os grandes mythos, nem revestia de symbolos as suas representações. Dozy tinha rasão, negando a influencia da Poesia arabe nos povos da Hespanha; não observou o aspecto completo da questão, porque a par do *arabe litteral*, artificioso e puro, creou-se o arabe oral, fallado pelo povo, reduzido á simplicidade, fazendo por meio de *prefixos* o que o arabe litteral fazia pela combinação de vogaes finaes. Estava este processo em acção na morphologia dos dialectos romanicos em Hespanha; tinha o arabe oral ou vulgar a prosodia da *accentuação*, que prevalecia na versificação romanica, emfim formando-se essa *aravia* ou *algarabia*, de que fallam os documentos, era n'ella que se exprimia uma poesia nascida da communicação popular ou adaptando-se a ella. Emquanto a poesia arabe das côrtes se dissolvia em um lyrismo requintado e artificioso, desenvolvia-se entre o povo a fórma narrativa dos *Alhadits*, ou contos, relações, historias em verso, como que obedecendo a essa corrente em que se elaboravam os *Romances* hespanhoes ou mosarabes com os velhos themas poeticos occidentaes; assim podia a *Aravia* significar o *Romance* na sua estructura poetica e melopêa, porém o genio árico fixava a sua narrativa na *metrica* do verso, e o genio semita abandonado á improvisação do momento pendia para o Conto em prosa. A *zambra* arabe era uma seroada ou festa em que os homens passavam a noite contando Contos, denominados *Asamir*, no estylo das

[1] *Op. cit.*, pag. 382

Mil e uma noites. [1] Este costume conserva-se em muitas aldeias de Portugal, e como continuadores das *zambras* mouriscas ha os Patranheiros, eguaes aos *Contistori* de Napoles.

Em outras circumstancias o genio arabe com a pompa das suas imagens e tropos arrojados, sem influir na morphologia da quadra ou *seguidilha* mosarabe improvisada, não deixaria de fornecer bellos tropos para as comparações subjectivas da cantiga; Renan considera esses *pequenos discursos em verso* como fórma primitiva da poesia semitica, bem authentica nas collecções dos monumentos ante-islamicos, e mesmo dos hebreus: eram os *versos destacados* como a *cantiga solta*, improvisados ou applicados a uma situação ou emoção de momento. E' egualmente esta a poesia viva dos hespanhoes e portuguezes, que acompanha o trabalho e as alegrias da existencia. O povo tira as suas imagens pittorescas dos phenomenos que se lhe offerecem no mundo exterior para exprimir a emoção subjectiva; por vezes no seu ornato comparativo lembra as preferencias do genio arabe na arte decorativa:

O sol prometteu á lua
Uma *fita* de mil côres;
Quando o sol promette á lua,
Que fará quem tem amores?

Sobrancelhas como as vossas
E' impossivel havel-as;
São *laços de fita* preta
Com que se prendem estrellas.

Quando era moça solteira
Usava *fitas e laços;*
Agora, que sou casada
Trago meus filhos nos braços.

---

[1] Engelmann, *Op. cit.*, p. 87.

O genero dos *retratos*, e o das quadras seguindo a série das *letras* alphabeticas, são um artificio do gosto arabe que se propagou aos povos peninsulares.

A influencia da poesia arabe diminuindo com o progresso da reconquista christã, attenuou-se mais com a revivescencia das tradições germanicas motivada pelas invasões dos Normandos nos seculos IX e X. A poesia gotica combatida pela reacção catholica, reflectindo-se nos costumes, nas superstições, nos symbolos juridicos das populações mosarabes, retemperou-se com essas invasões, que foram por muito tempo desconhecidas pelos historiadores. Na vida de San Rudesindo, descreve-se o combate que teve o santo contra os Normandos, que desembarcaram na Galliza: «susteve os Normandos e os Mouros: com o auxilio de Deus expulsou os Normandos da Galliza...» [1] No meado do seculo X occuparam os Normandos as margens do Minho: eram como os ogres dos contos populares, roubavam e devastavam tudo, explorando o resgate dos cativos. O castello de S. Mamede foi levantado por Mumadona (968) para defeza de um mosteiro de que era protectora: no *Elucidario* cita-se um documento do seculo XI, em que se contracta o resgate de duas mulheres apanhadas pelos *leudomanos*. Os piratas devastavam as costas arrogando-se o direito a que chamavam *strandhug*, logo que no mar lhes faltassem os viveres. [2] Os Normandos que invadiram Portugal seriam já os scandinavos sedentarios na França; mas pela recrudescencia das invasões do seculo IX, vê-se que este movimento coincide com a proscripção do rei Harald Harfagher, que absorveu sob o seu dominio todos os pe-

---

[1] *Portugaliae Mon hist.* Scriptores, p. 35, col. 2.

[2] Depping, *Hist. des expeditions maritimes des Normands*, t. II, p. 57.

quenos estados da Noruega, de que resultou a expatriação de muitos guerreiros e familias, e ao mesmo tempo a prohibição da pirataria e do direito de *strandhug*. [1] A fundação da villa de Gundarem é attribuida aos Normandos, do solar de Candarey. Sobre estas invasões frequentissimas dos Scandinavos, ha hoje trabalhos especiaes, como os de Mooyer [2] e de Kristoffer Fabricius. [3] Os historiadores arabes foram os primeiros que descreveram essas invasões; é o mais antigo Ibn-al-Kutia, consignando relações minuciosas da invasão de 844, e pela segunda vez em 858. Ibn-Adhari, descreve a primeira invasão referindo-se a uma carta do governador arabe de Lisboa, que annuncia o apparecimento de cincoenta e quatro baixeis dos Madjus, como elles chamavam aos homens no norte. O terceiro historiador é Nowairi, que narra como os Madjus appareceram em Lisboa, depois em Cadiz, conta como acamparam perto de Sevilha, e como foram combatidos por Abderame II. Dos historiadores arabes é que as noticias das invasões foram colhidas pelos chronistas christãos; assim Rodrigo de Toledo segue litteralmente Ibn-Adhari, e o Chronista de Affonso o Sábio ao mesmo Rodrigo. Tembem nas Sagas do norte ha testemunhos do seu conhecimento das costas da Galiza, de Portugal e da Andalusia, citando a *Span*, *Spanland*, e *Yspania*, *Portugal;* e a *Galizaland* tambem é chamada pelo nome do apostolo San Thiago *Jacobsland*. Ha tres relações de viagens d'esses homens do norte. A *Saga*

[1] Augustin Thierry, *Hist. de la Conquete de l'Angleterre*, t I, p. 136.

[2] Traduzido por Gabriel Pereira, *Invasão dos Normandos na Peninsula iberica*. Evora, 1876. In-8.º de 22 pp.

[3] *La connaissance de la Peninsule espagnole par les Hommes du Nord*. Lisbonne, 1892. In-8.º de 11 pp.—*La première invasion des Normands dans l'Espagne mulsumane en 844*. Idem, ib. In-8.º de 22 pp.

de Santo Olaf contém a primeira narrativa; a segunda é a da expedição do joven rei Sigurd, e a terceira é a da viagem da princesa Christina, que viera a Hespanha para casar com um filho de Affonso o Sabio. As luctás dos Normandos contra os Arabes, a vinda de cavalleiros do Norte á cruzada da Peninsula e á peregrinação de San Thiago, haviam de provocar uma certa sympathia afinal por estes guerreiros e navegadores scandinavos e facilitarem-lhe o estabelecimento de povoações sedentarias.

Apontámos rapidamente estes factos para definir a acção dos Normandos na vulgarisação das tradições poeticas da Edade media, e o que é que elles poderiam ter trazido nas suas invasões em Portugal. Extractamos algumas linhas da *Historia da Litteratura antiga e moderna*, de Schlegel, sobre esse influxo na Europa: «Alem das Cruzadas, foram os Normandos os que mais contribuiram para dar um impulso novo á imaginação das nações européas. — A crença poetica no maravilhoso, nos heroes dotados de uma força gigantesca, nos genios das montanhas, nas Sereias, nas Fadas, nos Anões habeis, na magia, ultimos vestigios da poesia do Norte, ainda provocam a imaginação; mas os Normandos trouxeram um novo espirito de vida, tirado immediatamente da sua origem, e com o qual communicaram como que uma seiva nova a todos estes elementos da Cavalleria e da poesia já existente. Este espirito não os abandonou quando se converteram ao Christianismo, e quando fallaram o francez; pelo contrario foi então que elle se espalhou completamente em França e em toda a Europa christã. Este espirito acompanhou os Normandos para a Inglaterra e para a Sicilia, e mesmo nas expedições á Palestina, em que tomaram uma parte tão importante. Não sómente o seu espirito, mas tambem o seu genero de vida era essencial-

mente fundado sobre o gosto natural e particular pelas aventuras. Escolhendo e ousando sempre o que havia de mais atrevido, apaixonados pelo maravilhoso, os Normandos exerceram uma influencia immensa sobre a poesia da Edade media.» [1] Das tribus normandas escreve Max-Budinger: «Como estas tribus eram as mais afastadas das sédes da antiga civilisação, ellas foram tambem as ultimas a entrarem no dominio da historia.» Sobre a influencia d'este afastamento: «Os cantos que celebravam os heroes dos Burgundios e dos Godos, resoaram aos seus ouvidos; e muitas das antigas tradições allemãs, que se teriam perdido para nós, foram conservadas sob a fórma que ellas tomaram no Norte.

«Emquanto as tribus allemãs, que vinham succeder aos Romanos, abandonavam uma parte dos seus antigos costumes operando a transformação dos Italianos, dos Gaulezes e dos Iberos, os povos do norte da Germania tinham permanecido fieis á vida de tribu e cantões isolados, como viveram os seus irmãos do Meio dia antes do seu encontro com os Romanos. Elles tinham conservado a organisação guerreira que lhes era propria ao tomarem possessão do paiz, e a divisão das tribus ou *fylks.*» [2] Este nome explica-nos o sentido real de *Folk* e *Vulgus*, caracterisando povos em tribus independentes, sob chefes que os dirigiam na defeza. Comprehende-se como essas tribus dos Normandos, ao fixarem-se nas costas de

---

[1] *Op. cit.*, cap. VII, p. 202.

Gastão Paris allude á influencia dos Normandos na Sicilia: «Já que está bem estabelecido que o *Strambotte* é proveniente da Sicilia, é permittido suppôr que não é outra cousa, pelo menos emquanto ao nome, que o *estrabot* ou *estrambot* normando, levado pelos companheiros de Robert Guiscard.» *Journal des Savants*, (Septembre, 1889) p. 535.

[2] *Revue germanique*, t. XVIII, p. 64.

França, invadindo e conquistando a Inglaterra, devastando a Hespanha arabe, demorando-se na Italia e assoldadando-se em Byzancio, poderam actuar em uma revivescencia de poesia, sobretudo de caracter *narrativo*. Esses Northmans ao contacto das tribus finnicas, lettonianas e slavas, crearam o imperio que submetteu as tribus congeneres do sul da Suecia, nas ilhas da Dinamarca e da Jutlandia. Os anthropologistas estabelecem relações do elemento *finnico* com o elemento *iberico*, separados pelas incursões de outras raças; por esse contacto dos Northmans com as tribus finnicas, e pelas suas excursões, que tiveram uma profunda acção historica, não é de extranhar que n'essa revivescencia de poesia elementos tradicionaes dos povos autocthones se misturassem com esses cantares narrativos, que se perdiam tambem entre os Germanos. Essas invasões normandas faziam-se por bandos aventureiros de mar, chamados os Vikingios, e de terra, os Varingios; eram um prototypo e um esboço da cavalleria andante, que o terror das povoações não deixou idealisar. Determina-se o seu influxo.

Na poesia popular portugueza ha este culto pelas Fadas (Nornes), pelas Sereias, pelos encantamentos de mistura com o maravilhoso christão; assim no romance insulano de *D. Pedro Menino:*

> Vinde, vinde, minha filha,
> Ouvir tão doce cantar,
> Ou são os *Anjos* no céo,
> Ou as *Sereias* no mar.

Nos cantos populares do Archipelago açoriano apparece um vestigio dos costumes scandinavos, consistindo na escripta de versos no *bastão runico;* no romance da *Pobre viuva* lé-se:

Toma lá tinta e tinteiro,
Escreve n'essa bengala;
Já que se perdeu o corpo,
Que se lhe não perca a alma.

Egualmente em uma variante do romance intitulado *Florbella:*

Pastores, que andaes aqui,
Escrevei isto a mi madre,
Se não tiveres papel,
No bastão d'esta bengala.

Em uma Saga islandeza tendo o scaldo Egil perdido o seu segundo filho e procurando debalde suicidar-se, seu filho Torgude exclama: «Ainda vos resta bastante vida, para que possaes compôr um canto sobre Banduar, e *eu o gravarei sobre o meu bastão.*» D'este modo de escripta diz Pierre Victor, nas Antiguidades scandinavas: «As *runas* traçavam-se não só sobre a pedra, mas tambem sobre páo... Este uso ainda não desappareceu completamente no Norte, e o *bastão runico* ainda serve de kalendario em muitos cantões da Suecia. *(Op. cit.*, p. 23.) De ordinario «os kalendarios, orações, meditações, missivas, são traçados sobre páo, sobre *bastões* achatados ou arredondados.» *(Ib.*, p. 25.) As *runas* eram empregadas pelos scaldos para ganhar batalhas, resuscitar mortos, saber o futuro, alliviar as mulheres de parto, dar saude, vencer rigores de amantes; [1] é isto mesmo o que prohibiram os Indicos expurgatorios, como o de 1624: «Tratados ou Orações, ou para melhor dizer Superstições que permittem a quem as fizer ou mandar fazer, que alcançarão o que pedirem, como privança, grande vingança de inimigos, vencimento de demandas, ou que escaparão de todo o perigo ou

[1] Mallet, *Introduction à l'Histoire de Dinamarque*, p. 93.

cousa semelhante.» [1] No tempo de D. João I, em 1403 estabeleceu-se: «Não seja nenhum tão ousado, que por haver ouro ou prata ou outro haver *lance varas*, nem faça circo...» A adivinhação por *varas* apparece entre os Germanos; diz Tacito: «Os Germanos consultam a sorte por meio de pequenos ramos de arvore, sobre os quaes *se gravam certos signaes*, e os lançam depois ao acaso sobre um pano branco. Tomam-se depois ao acaso, por tres vezes, em successão diversa, e a combinação dos signaes serve para formular o presagio...» Segundo a critica moderna, estes signaes usados pelos Germanos eram as *Runas* mysteriosas do Norte; e nas Constituições do Bispado de Evora ainda se prohibe: «lançar *varas* para achar haver... nem façam para adivinhar figuras ou imagens ..» Era tambem prohibido no tempo de D. João I, *bradar* sobre finados, e esses cantos funebres communs aos povos do occidente eram usados pelos scandinavos com o nome de *drapa*. A lenda de *Veland*, o ferreiro scandinavo é corrente no Minho e outras provincias: Havia um ferreiro no monte da Arcella e outro no monte de Guisande, que tinham só um malho com que trabalhavam. Quando um descansava atirava ao outro o malho, do monte a monte. Da lenda de *Veland*, de que consignamos esse vestigio, escreve Du Méril: «Entre as tradições mais espalhadas dos primeiros tempos da poesia moderna, ha duas muito mais geraes e mais populares do que as outras (*Veland, o Ferreiro* e *Ogier le Danois*); provou-se que a Scandinavia era o seu ponto de partida, e que ellas tinham uma rasão e uma base na historia.» [2] Em uma monographia de Francisque Michel e Depping sobre o

---

[1] *Index*, p. 184.
[2] *Histoire de la Poésie scandinave*, p. 14,

Veland le Forgeron, lê-se: «E' possivel que a *Hespanha*, a Italia e o Oriente sobretudo, possuam tradições analogas. Ellas nos ficaram desconhecidas; outros terão talvez a boa fortuna de as encontrar.» (P. VII) Mal sabiamos que ao ouvir de um octogenario do Minho este conto do ferreiro scandinavo, entre sorrisos de malicia que o resalvavam da credulidade, colhiamos um fio da tradição interrompida da colonisação normanda. Tambem o romance açoriano que começa — *Eu bem quizera, senhora*, é um vestigio remoto dos poemas de Sigurd; aili se vê o cavalleiro que procura fallar a donzella defendida por barreiras insuperaveis; tal a situação de Brunhilde emquanto se não quebrou o encantamento; a *leôa* corresponde ao lobo Fafnir, os *dois irmãos* que ella tem são Hagen e Guterm, irmãos de Gudruna por quem Brunhilde fôra abandonada. As armas temperadas no sangue de um dragão, como se descreve na poesia scandinava, tambem o são no romance castelhano do *Infante vengador:* «Siete vezes fue templado — En la sangre de un dragon,»

A esta influencia scandinava na peninsula, e especialmente em Portugal, póde attribuir-se uma certa revivescencia de tradições germanicas, que foram elaboradas em cantos populares. Apontaremos alguns, embora colligidos da tradição oral em epoca moderna: O thema poetico da *Silvaninha* tem por paradigma um facto contado por Gregorio de Tours: Deuteria, mulher de Theodeberto, rei de Metz, vendo sua filha chegar á edade nubil, e receiando que o rei a quizesse polluir, meteu-a em uma carruagem puchada por touros furiosos e fel-a precipitar; no canto portuguez, a mãe, implacavel para *Silvana*, não a mata, mas fecha-a em uma torre sem lhe dar agua:

—Guarde-te Deus, d'[illegible] Aldina.
Triste sina mal pareça.
Que ha sete annos, vae em outo
Que eu por ti sou malcasada.

No romance da *Nau Catherinetta*, que se não encontra nas collecções hespanholas, apparece o facto da anthropophagia: os que estão na nau perdida lançam sortes para um d'elles ser devorado pelos companheiros. Na *Vida de Agricola*, descrevendo Tacito a pirataria dos Usipienses, que devastavam as costas da Bretanha no romance lêse: *ja vejo terras de França*, allude a sua anthropophagia no mar. «algumas vezes repellidos, foram reduzidos pela fome a comerem principalmente os fracos de entre elles, depois *aquelles a quem cahia a sorte*. Depois de terem assim circumdado a Bretanha, perderam os seus navios por não os saberem governar, e *cahiram* successivamente *nas mãos dos Suevos* e dos Frisios.» Cap. XXVIII.) No norte de Portugal e vulgar o romance da *Não Catherinetta*, e apenas nas Asturias existe um fragmento final. No romance de *Bernal Francez*, commum á Italia, achou tambem Costantino Nigra o dado historico do adulterio da imperatriz Judit com Bernardo, Duque da Septimania, assassinado em 844 [1]. Tambem na Italia se encontram cantos narrativos semilhantes na fórma aos romances peninsulares hispanicos, com um facto historico dos povos germanicos. O celebre romance *Dona Lombarda*, acha-se contado historicamente por Paulo Diacono nas *Gestas dos Longobardos*, (II, 29) sob o nome de Resemunda e Helmichis, e succedido em 573. [2] Guilherme Schlegel considera as Chronicas de Jornandes, Paulo Diacono, Gregorio de Tours e Fredegario, co-

---

[1] *Canti popolari de Piemonte*, pag. 187.
[2] *Ib.*, pag. 16.

mo cheias de narrativas fundadas em poesias goticas, lombardas e frankas. Não admira que este mesmo processo fosse seguido pelos compiladores das Chronicas geraes organisadas mais tarde sob Affonso o Sabio, incorporando os *Romances* populares mosarabes como testemunhos historicos. O romance italiano *La sorella vindicata*, colligido tambem na tradição de Lozère com o titulo de *Clotilde* e na Catalunha com o titulo de *D. Garino*, funda-se sobre o facto historico da princeza Clotilde, casada em 526 com Amalarico, rei visigodo da Septimania, que seguia a doutrina de Ario, e maltratava a mulher por ser catholica, sendo vingada por seu irmão Childeberto. Acha-se narrado o successo em Gregorio de Tours e Procopio de Cesarêa, ambos do seculo VI. Nigra faz um rigoroso paradigma entre os dados do romance popular italiano com as particularidades referidas nas Chronicas. [1] Muitos d'estes acontecimentos não chegaram a receber a fórma poetica; ficaram em simples Lendas em prosa narrativa. Nigra segue um principio apparentemente verdadeiro, mas contradictado pelos processos populares: — que os romances são sempre contemporaneos dos factos que celebram. Assim pretende provar o seu valor historico. O aspecto dramatico do acontecimento tem muitos símiles na successão do tempo, e por isso os contornos de um romance narrativo, aecentuados sempre em uma grande generalidade, quadram com as situações de acontecimentos passados em differentes epocas. E é por esta fórma que o Romance narrativo umas vezes se fixa de preferencia no facto mais impressionante, outras vezes esbate-se no quadro de vagas aventuras. Não se póde estabelecer uma relação immediata do facto contado ou escripto nos chronistas germanicos para o romance

[1] Nigra, *Op. cit.*, p. 38.

oral que sobrevive na tradição; [1] mas desde que themas ou situações analogas se repetiram na historia, foram avivados esses contornos na imaginação popular, e ao passo que se tornavam mais vagos por isso melhor se universalisavam. A tradição persiste, mas sempre em um movimento de adaptação.

Assim como a tradição popular serve muitas vezes de material historico nos velhos chronistas, desprezando a sua fórma poetica, dá-se tambem o phenomeno reflexo da narrativa escripta volver á curiosidade popular na fórma de Lenda (*legenda*, para ser lida.) A grande riqueza da poesia gotica, que o catholicismo atacou, revela-nos o que teria sido, pelas lendas intercaladas nas historias que escreveram Jornandes, Paulo Diacono, Saxo Grammatico, Gregorio de Tours. N'este periodo fecundo da constituição da sociedade peninsular, que vae dos seculos VIII ao XII, assim como se conservou uma reminiscencia profunda dos *Symbolos* juridicos, das *Superstições* e *Costumes*, tambem as *Lendas* se transmittiram como ultimos restos da poesia gotica; de facto, grande parte das *Lendas* dos primeiros tres seculos da monarchia portugueza são apropriações d'esse fundo germanico. Comprovemos com alguns paradigmas:

Na lenda de Gaya, contada no *Livro velho das Linhagens*, quando o rei Ramiro vem procurar sua mulher que lhe fôra roubada por Abencadão: «fretou seis naves, e meteuse em ellas, e veiu aportar

---

[1] Mr. Gaston Paris em um estudo critico sobre os *Canti popolari del Piamonte*, publicado no *Journal des Savants*, de 1889, não admitte relação historica no romance da *Sorella vindicata*, nem da *D. Lombarda* com a historica Rosemunda (pag. 615 e 618). Comtudo acha que da *Chronica Laureshamense* saisse a narrativa para o romance portuguez e castelhano de *Gerinaldo*.

a Sanhoane da Furada; e pois que a nave entrou pela foz, *cobriua de panos verdes, en tal guiza que cuidassem que eram ramos*, cá entonce o Doiro era coberto de uma parte e de outra d'arvores.» Este mesmo estratagema de guerra encontra-se em uma lenda franka, extrahida por Jacob Grimm de Aimonius: «Quando Childebert entrou com um poderoso exercito nos estados de Guntram e Fredegund, a rainha exitou os frankos a defenderem-se com arrojo... Fredegund imaginou um estratagema. Á meia noite, no meio das trevas, o exercito guiado por Landerich, tutor do joven Chlotario, poz-se em marcha e foi para uma floresta; Landerich pegou de um machado e cortou para si *um ramo de arvore;* depois pendurou umas campainhas ao pescoço do cavallo que montava. Deu ordem a todos os seus guerreiros para fazerem outro tanto: cada um d'elles tomou um *ramo de arvore* na mão, prendeu campainhas ao pescoço de seu cavallo, e todos logo que o dia começou a alvorecer, puzeram-se a andar para o inimigo... Uma das vedetas do exercito contrario os descobriu através da luz duvidosa do crepusculo; gritou logo ao seu companheiro: — Que floresta é esta que aqui vejo, em um sitio aonde hontem á noite não havia o menor arbusto? — Tu ainda estas ebrio e de nada te lembras, (disse o outro soldado); é gente nossa que achou na floresta visinha forragens para os seus cavallos. Não ouves tu o som das campainhas penduradas ao pescoço dos cavallos que pastam?... Emquanto as vedetas diziam isto, os Frankos *deixaram cahir os ramos* e a floresta ficou despojada de folhas, mas eriçada de lanças brilhantes que se levantavam como troncos.» [1]

---

[1] *Lendas allemãs*, t. II, pag. 107. Trad. de L'Hérétier (de l'Ain.) 1838.

A lenda de *Giralde sem pavor*, que tomou Evo ra aos sarracenos por causa dos amores com a donzella filha do alcaide do castello, acha-se no seu conteudo essencial em uma chronica allemã extractada por Jacob Grimm: «Didier refugiou-se com Adelgis, seu filho, e uma de suas filhas, nos muros de Pavia, aonde Carlos o sitiou muito tempo. Didier era bom e humilde; tinha por costume, segundo se conta, levantar-se sempre á meia noite e ir para a egreja fazer oração; as portas abriam-se por si mesmas na sua presença. Ora, durante o cèrco, a filha do rei escreveu uma carta ao rei Carlos, e a arrojou á outro margem do Tesin por meio de uma bésta; dizia a carta: — Que se o rei quizesse tomal-a por sua esposa, lhe entregaria a cidade e os thezouros de seu pae. — Carlos respondeu lhe por modo a excitar o amor que a donzella concebera por elle. Então, tirou debaixo dos travesseiros do pae, que estava dormindo, as chaves da cidade, e fez saber ao rei dos Frankos, que se preparasse para entrar de noite na cidade. Quando o exercito, se aproximou das portas e entrou, a donzella saiu contente ao sèu encontro; mas apertada pela multidão caiu debaixo dos pés dos cavallos; e como era nas trévas da noite ficou esmagada. O relincho dos cavallos acordou Adelgis; sacou da espada e matou muitos Frankos. O pae prohibiu-lhe a resistencia, porque era da vontade de Deus entregar a cidade ao inimigo.» [1]

A lenda de Fernão-Rodrigues Pacheco, *Alcaide de Celorico*, que fez com que o Conde de Bolonha (D. Alfonso III) levantasse o cêrco que puzera ao castello, por meio de um ardil, em que dava a entender que estava assás provido de munições, en-

[1] *Ibid.*, pag. 135.

controu-a Jacob Grimm nas chronicas germanicas: «Quando a rainha Adelheid, mulher de Lothario, estava apertadamente sitiada pelo rei Beranger na cidade de Canusium, e ella já tratava dos meios de escapar-se, Arduin lhe perguntou: — Quantos alqueires de farinha ainda tendes na praça? — Já não ha mais que cinco alqueires de centeio e tres quartas de farinha, respondeu Atto. — Pois bem; segui o meu conselho: fazei com que um porco coma essa farinha e soltae-o para a campina. Assim fizeram. Sendo o porco agarrado e morto pelos inimigos, acharam-lhe no bucho a grande quantidade de farinha que elle tinha comido. Concluiram d'isto que seria impossivel reduzir pela fome esta praça, e o cêrco foi levantado.» [1]

A lenda de *Dom Fuas Roupinho*, ou de Nossa Senhora de Nazareth, appropriada pelos frades de Alcobaça para validarem uma doação de que tinham perdido o titulo, como o demonstrou Frei Manuel de Figueiredo, anda na Chronica de Thuringe; Jacob Grimm extrahiu-a de Becherer, Toppius e Melissantes, situação em que Hermann de Treffurt, assim como D. Fuas Roupinho, é salvo por intercessão da Virgem do abysmo em que o seu cavallo o precipitava. Transcrevemos a narrativa allemã; descrevendo a vida dissoluta do cavalleiro, conclue: «Isto não obstava de ser muito recolhido e de ir sempre á missa, e de rezar com muita devoção o officio da Virgem. De uma vez partira a cavallo para um colloquio de amor, depois de ter convenientemente, segundo o seu costume, rezado mui devotamente o officio da Virgem; mas como cavalgava de noite, e chegou ao mais alto cume da montanha, ali o cavallo estacou repentinamente; porém o cavalleiro jul-

[1] *Ibid.*, pag. 175.

gando que seria medo de algum animal, esporeou-lhe o flanco; o cavallo arojou-se com o cavalleiro do alto do rochedo e morreu da queda; a sella desfez-se, a espada do cavalleiro ficou em estilhaços, mas na queda o cavalleiro invocou a Mãe de Deus, e pareceu-lhe que era tomado por uma mulher, que o depoz em terra levemente e sem mal. Depois d'esta conservação miraculosa, retirou-se para Eisenach a um convento, reformou os seus costumes...» [1]

A lenda da ***Roussada de Bemfica***, contada por Fernão Lopes acerca da justiça implacavel de D. Pedro I, é a apropriação da lenda lombarda; eis como a extractou Jacob Grimm: «O rei Otto entrára na Lombardia, á frente de um poderoso exercito, tomou Milão, e estabeleceu o uso do dinheiro ***ottolino***. Quando o rei sahiu, os milanezes regeitaram a sua moeda; voltou atraz para os punir, forçando-os a servirem-se de uma ***moeda de sola velha***. Então, sahiu-lhe ao encontro uma mulher, a queixar-se que um homem a forçára. Disse-lhe o rei: — Quando eu cá tornar far-te-hei justiça. — Senhor, volveu a mulher, vós me esquecereis. O rei apontou para uma egreja, e retorquiu-lhe: — Aquella egreja me avivará a lembrança. Voltou para a Allemanha, submetteu seu filho Rodolfo, que estava revoltado. Quando, passado tempo tornou á Lombardia, achou-se precisamente diante da egreja que mostrára á mulher, promettendo fazer-lhe justiça. O rei mandou chamar a mulher para receber a sua queixa. — Senhor, disse ella, o culpado é hoje meu marido legitimo, e tenho d'elle filhos que eu amo. — Respondeu o imperador: — Eu jurei pelas barbas de Otto, é forçoso que trabalhe o meu

[1] *Ibid.*, p. 442. — O mome de *Fuas* não apparece nos Nobiliarios, nem *D. Fuas Roupinho* em nenhum documento historico; é uma formação intencional sobre a palavra *farroupa* e *farroupilha*, ambas populares.

cutello. — E em punição do culpado mandou-lhe cortar a cabeça, conforme os termos da lei. Assim fez justiça áquella mulher bem contra sua vontade.» [1] A tradição do ***dinheiro de sola*** tambem foi collocada no tempo de D. João I, por occasião do cêrco de Lisboa, como refere José Soares da Silva; entre o povo teve um sentido mais geral: «Os rusticos quando querem provar que alguem tem muito dinheiro, dizem:—Ainda tem ***dinheiro de sola.***» [2] A lenda do pagem que devia ser arrojado a um forno por manejo de um intrigante, como se conta na vida da rainha Santa Isabel, fôra tratada em verso por Affonso o Sabio, antes da existencia da Rainha Santa; mas, se essa lenda era vulgar na Allemanha no conto de ***Fridolin***, tambem nos apparece nas fontes orientaes, no pagem Ahmed, nos ***Sete Vizirs;*** [3] por este facto se vê como a corrente oriental vinha dar relêvo a themas mais ou menos apagados na tradição medieval, e como o interesse historico e agiologico exploraram esse fundo de poesia que não chegára a fixar-se na fórma do *epos*.

Não admira, que o erudito Argote y de Molina, no *Discurso sobre a Poesia castelhana*, que acompanha a edição do *Conde de Lucanor* de 1575, considerasse os Romances populares hespanhoes como de origem gotica emquanto ao seu caracter epico-historico: «La qual manera de contar las historias publicas, la memoria de los siglos passados, pudiera dezir,

---

[1] *Ibid.*, p. 201.

[2] *Diccionario numismographico historico*, p. 31. E accrescenta: «Diz-se que em certas casas distinctas ha bahus e cofres cheios de *moeda de sola.*»

[3] Loiseleur des Longchamps, no *Essai sur les Fables indiennes*, p. 134, nota, cita a lenda da rainha Santa Isabel, e as obras da Edade media em que se encontra este thema, taes como a *Gesta Romanorum*, os *Cento Novelle antiche*, etc.

que *la heredamos de los Godos,* de los quales fue costumbre, como escrive Ablavio y Juan Upsalense, celebrar seus hazañas en cantares...»[1] Ha aqui uma miragem mental; de facto, do seculo VIII ao seculo XII a sociedade mosarabe elaborou themas tradicionaes germanicos, syncretisados com vestigios tradicionaes celticos e ibericos, com recentes adaptações arabes, porém esses themas nunca sahiram da transmissão oral. D'este grande periodo activo e fecundo nada se fixou pela escripta; elle é exclusivamente genesiaco. D'este periodo oral da poesia peninsular, escreve Sarmiento nas celebradas *Memorias para la Historia de la Poesia*:

«Creio bem que poucos annos depois dos doze Pares, Bernardo del Carpio, do Conde Fernan Gonzales, D. Fernando Magno, do Cid, e de outros, se comporiam varios Romances em seu elogio; e seriam os que Copleiros, Trovadores e Jograes, e geralmente todos os plebeus cantariam nas suas festas. *Estes se perderam,* porque se não escreviam; e os que pôde conservar a tradição oral e a memoria, estariam já tão attenuados quando se começou a escrever o vulgar castelhano, que não se pareceriam com os primitivos na linguagem, porém mui conformes no substancial. Torna-se isto evidente, e se adverte que a *Chronica general de España,* escripta no meado do seculo XIII, e outros livros d'aquella antiguidade, citam frequentemente os ditos Jograes ou Poetas vulgares hespanhoes.» (*Mem.*, n.° 548.)

Dos Romances oraes, de elaboração popular, que precederam as remodelações jogralescas ou eruditas, diz Duran, em uma conclusão fundamentada: «Alheios estes Romances a toda a pretenção litteraria, rimados só para melhor se imprimirem na memoria, *não*

---

[1] *Conde de Lucanor*, ed. de 1642, fl. 128.

chegaram até nós taes como foram na sua primitiva redacção, nem existem em codice, que saibamos, anterior ao seculo XVI. Os *Romances velhos*, reformas dos *primitivos*, taes como os possuimos, poucos parecem anteriores á segunda metade do seculo XV, ainda que é de presumir que muitos d'elles têm a sua origem em outros de tradição oral, muito mais antigos.» [1] E em nota confirma ainda: «Nenhum codice anterior á segunda metade do seculo XVI temos visto que contenha *romances primitivos* ou velhos.» E fallando dos que foram incluidos no *Cancionero general* de Hernando del Castillo: «são poucos, e ainda na sua maior parte não pertencem á época tradicional, mas á artistica do seculo XV.» E' este facto que importa bem ter presente no estudo da Poesia popular: os cantos tradicionaes lyricos e épicos, que se elaboraram na sociedade mosarabe dos seculos VIII a XII não foram fixados na fórma *escripta*. Assim como acontece com as linguas, que se extinguem na indisciplina dialectal não sendo fixadas pela escripta, tambem os cantos populares se dissolvem nas variantes *oraes*. Quando no seculo XII prevaleceu o elemento senhorial pela restauração da monarchia neo-gotica e preponderancia senhorial asturo-leoneza, foi quando os dialectos romanicos peninsulares começaram a ser escriptos; as relações com a França feudal, determinaram outra corrente poetica, das Gestas, das narrativas jogralescas; o Catholicismo romano atacava o culto tradicional dos Mosarabes. Não admira pois que todas estas circumstancias, que se accumularam no seculo XII, influissem no desprezo pelos Cantos e costumes juridicos da sociedade mosarabe; [2] fi-

[1] *Romancero general*, I p. XXV.

[2] No livro *Epopêas da raça mosarabe* precisámos este antagonismo com nitidez; mas os nossos meios de exposição eram tumultuarios, sem connexão historica e com fórmas dogmaticas so-

caram abandonados á inconsciencia popular, donde apenas se aproveitaram pelo que continham de informação memorial aquelles que entraram nas Chronicas em prosa dos compiladores affonsinos. Da poesia d'esta grande edade de elaboração nada subsiste que directamente se aprecie; mas faz-se a reconstrucção, pelas imitações de Canções lyricas que se apoderaram do gosto da côrte nos seculos XII a XIV, e pelos *Romances velhos*, que no seculo XV receberam fórma escripta para entrarem nas collecções que vieram a constituir essa imitação terciaria dos Romanceiros. [1]

Os organismos nacionaes já começavam a esboçar-se no seculo VIII, como se comprova pela independencia dialectal. Escreve Duran, apesar de não ter aproveitado este facto: «Segundo Luitprand, já no anno de 728 contavam-se o *Catalão* e o *Valenciano* por linguas estabelecidas em Hespanha, e por consequencia, creadas antes da conquista dos Ara-

bre o exclusivo *germanismo*. Hoje collocando os factos no seu encadeamento historico, pasmo da inintelligencia como foi considerado este problema da elaboração poetica *mosarabe*. O proprio Amador de los Rios é um dos criticos que reconheceu o valor d'essa grande época que vae dos seculos VIII a XII; e os modernos trabalhos criticos tem considerado a admissão das Gestas Carlingias, e dos Poemas arthurianos e goliardescos como sendo os que abafaram essa efflorescencia mosarabe ou popular sob o dominio politico dos Asturo-Leonezes.

[1] Egual phenomeno se dá na tradição franceza:

«Se a França, a Italia, a Hespanha tivessem possuido, nos seculos XII, XIII e XIV, as Canções lyrico-épicas, que se vêem apparecer no seculo XVI, e que hoje se colligem n'estes differentes paizes, da bocca do povo, é incontestavel para mim, que nós achariamos uma outra d'estas Canções em algum manuscripto.

«Creio portanto, pára concluir esta parte da discussão com o eminente editor dos *Canti popolari del Piemonte*, que nem os Cantos que elle publicou, nem os seus congeneres de França e da Catalunha são mais antigos do que o seculo XV.» Gaston Paris, (*Journal des Savants*, 1889, p. 621.)

bes.» [1] São do seculo VIII as *Etymologiae* de Santo Isidoro, nas quaes procurando explicar certas palavras da baixa latinidade, inclue algumas palavras vulgares da lingua romanica que viria a ser escripta em Hespanha; taes como: *Acia*, segundo Diez, provavelmente radical do portuguez *Aza* e *Az; Adplanare*, no portuguez *Aplanar; Amma* (strix, ave) no castelhano e portnguez, *Ama*, que dá de mamar; *Ascella*, no portuguez *Azelha; Astroso*, no portuguez *Des-astroso; Baburrus* (stultus), *Bamburrio; Baia*, no hespanhol e portuguez, *Bahia; Ballare*, no hespanhol e portuguez, *Bailar* e *Balhar; Baselus*, no hespanhol *Baxel*, *Vaxel*, e no portuguez *Baixel; Bostar*, curral dos bois, no portuguez *Bocal*, *Bostal; Cai*, no portuguez *Caes; Cama*, em hespanhol e portuguez *Cama*, leito; *Campana*, em portuguez *Campana* (com o seu diminutivo *campainha); Campiones*, no hespanhol e portuguez *Campeões; Capa*, no hespanhol e portuguez *Capa; Capanna*, no hespanhol *Cabaña*, e no portuguez *Cabana; Capulum*, no castelhano *Cablo*, no portuguez *Cabo; Casa*, no castelhano e portuguez *Casa; Casula*, o mesmo em castelhano e portuguez, de uso clerical; *Ciconia*, em castelhano *Cigüeña*, e em portuguez *Cegonha*, o embolo com que se tira agua dos poços; *Circare*, no hespanhol e portuguez *Cercar*, rodear; *Colomellar*, no castelhano *Colmillo*, e no portuguez *Colmilho; Cortina*, o mesmo no castelhano e portuguez; *Cucus*, no portuguez *Cuco; Cusire*, no castelhano *Cusir*, no portuguez *Coser; Dativa*, no castelhano e portuguez *Dadiva; Esca*, no castelhano *Yesca*, no portuguez *Isca; Falcastrum*, especie de foice; talvez de um sentido figurado *Falcatrua*, na giria popular; *Ficatum*, no castelhano *Higado*, no portuguez *Figado;*

[1] *Romancero general*, I, p. L, nota.

Flasco, no castelhano *Flasco*, no portuguez *Frasco*; *Focacius*, no castelhano *Hogaza*, no portuguez *Fogaça*; *Forão*, no castelhano *Huron*, no portuguez *Furão*; *Gubia*, no castelhano *Gubia*, no portuguez *Goiva*; *Incensum*, no castelhano *Inciensо*, no portuguez *Incenso*; *Larandrum*, no castelhano *Oleandro*, no portuguez *Alandro*; *Mantum*, no castelhano e portuguez *Manto*; *Milimindrum*, no castelhano *Milmandro*, no portuguez *Meimendro*; *Sarna*, o mesmo no castelhano e portuguez; *Taratrum*, no castelhano *Taladro*, no portuguez *Trado*; *Truita*, no castelhano *Trucha*, no portuguez *Truta*; *Turbiscus*, no castelhano *Torvisco*, no portuguez *Trovisco*; *Tordela*, no castelhano *Tordella*, no portuguez *Tordilho*, da côr do tordo; *Varicat*, o que anda; talvez origem de *Bargante*, em portuguez. Diez ajuntou a esta lista outras palavras da baixa Edade média, que vieram dos dialectos populares até ao presente; mas aqui o que nos interessa é a existencia de linguas vulgares na Hespanha, sobre as quaes a tendencia para a disciplina grammatical fez a fixação da syntaxe latina, coadjuvada pela necessidade da escripta, quer dos actos juridicos, quer dos moralistas ecclesiasticos. As escripturas tabellionicas latinisavam grosseiramente as palavras vulgares, e a latino-ecclesiastica imitava na sua versificação hymnica a *accentuação* e a *rima* populares dominantes nos dialectos romanicos.

Simultaneos os dois phenomenos da creação das linguas vulgares e da nova poetica, a sua dependencia conduz a uma melhor comprehensão da origem, que os philologos tanto confundem. Assim como a versificação assenta sobre a coincidencia do accento prosodico com a syllaba tonica da palavra, sem ter derivado do systema da *quantidade* da metrica latina, como erradamente se acreditou, tambem as Linguas romanicas, que se distinguem do Latim pela

identificação da ordem logica com a ordem grammatical das palavras na sua exposição, não provieram de uma decadencia do Latim como se tem imaginado, sem indagar da impossibilidade de uma *lingua synthetica* se transformar em numerosos dialectos *analyticos*. A lingua dos povos celticos nunca foi extincta pelos conquistadores romanos; e ainda no seculo III da nossa éra o imperador Alexandre Severo a admittia (212) a par do Latim official em actos juridicos das povoações subjugadas. Caracterisada a lingua celtica como *analytica*, comprehende-se como as linguas chamadas novo-latinas são tambem *analyticas*, tendo uma evolução natural que as unifica na sua morphologia, apesar de só muito tarde se fixarem na fórma escripta. O valor significativo de *vulgar* applicado a estas linguas modernas contrapostas ao Latim, continúa o seu primitivo sentido ethnico; esses povos fallando dialectos de uma lingua *analytica*, mantiveram-a na sua estructura em contacto com povos que tinham linguas *agglutinantes* (de que o Finlandez e o Baseo nos dois extremos da Europa são o vestigio) e conservaram-na sob o dominio de povos com *linguas flexionaes syntheticas* como o Latim, o Germano e o Arabe, tendo pela sua lingua flexional analytica facilidade de comprehendel-as e de apropriar-se dos seus vocabularios. [1] Quando Santo Isidoro fallava da linguagem do *vulgo* em Hespanha, accentuava o facto da existencia d'esses dialectos celtibericos, que ainda se manteriam quatro seculos na indisciplina e instabilidade oral, ao passo que o Latim, supplantando o Gotico e o Arabe pelas necessidades da Egreja e da Curia, por seu turno seria abandonado no seu morto e degradado macarro-

[1] Doutrina de La Barra, na obra *Las Lenguas Celto-Latinas*. (Memoria apresentada ao Congresso scientifico do Chili em 1898.)

nismo como alheio á vida moderna. E' brilhante o phenomeno da simultaneidade da *escripta* dos dialectos ou linguas nacionaes peninsulares com o apparecimento da creação de uma nova poesia, que não provinha da latina. Ambas foram largos seculos elaboradas em uma phase absolutamente oral; quando linguas e poesia attingiram a fórma escripta, não começaram n'esse momento historico, continuaram por recursos individuaes um passado popular organico e inteiramente anonymo. Na sociedade mosarabe conservaram-se elementos sociaes, costumes juridicos e tradições germanicas, como o provou Muñoz y Romero; porém esse material poetico não foi expresso em dialectos germanicos mas nas linguas celtibericas, que apropriando-se dos vocabularios latino, gotico e arabe, se mantiveram sempre *analyticas*, e se tornaram como vulgares aptas ás relações das novas nacionalidades.

Fallando-se em Celtas, cumpre distinguir esse fundo primitivo iberico cujo apparecimento na peninsula se fixa em 2000 annos antes da nossa éra, e a invasão de Celtas da irradiação da Gallia, no seculo VII antes da nossa éra, é relativamente mais moderna. A fusão facil d'estes dois elementos só poderia resultar da sua origem commum árica. O erro corrente de confundir com o nome de Celta todos esses povos caracterisados pelo typo ligurico tanto prejudicou os Celtomanos do seculo passado, como os modernos celticistas que o querem explicar por meio dos dialectos neo-celticos existentes. D'ahi o esforço de excluir do problema da formação das linguas romanicas o elemento celtico, attribuindo-as a uma obliteração do latim, do qual nunca se documentou uma phase popular. E' portanto d'esse fundo pre-celtico que proveiu a estructura analytica das linguas romanicas, e os typos e themas communs da poesia do

vulgo. A hypothetica civilisação dos Celtas das incursões da Hispania, da Italia e da Grecia não se fundamenta. Ha entre estas tribus dos Celtas das incursões muitos caracteres dos povos *germanicos*, como reconheceu Jacob Grimm, levando-os a uma identificação exclusiva a theoria de Holtzmann. Essa these do *germanismo* dos Celtas está hoje modificada por Becker que a torna verdadeira, distinguindo esses dois grandes grupos; Teutões e Cimbros entendiam-se com os Belgas, Celtas puros; e para Cesar os povos da Belgica eram germanicos, como Eburões, Coeroesos, Paemanos, Carducios, Segnos, Ubios, Nervios, Treveres; d'ahi os nomes celticos de logares interpretarem-se pelo germanico. A marcha dos Celtas sobre a peninsula hispanica no seculo VII antes da nossa éra trouxe já esses caracteres de um *germanismo* primitivo, que se se apagou na incorporação da civilisação iberica, revivesceu quando seguindo o mesmo impulso para o Occidente as tribus suevas, e goticas invadiram a Hespanha no seculo V da nossa éra. Prevalecendo a civilisação occidental contra essas invasões barbaras do norte, apparecem sobre esse fundo celtiberico typos de instituições populares germanicas e tradições poeticas germanicas. E quando pela theoria de Gaston Paris e Jeanroy se attribue a origem do lyrismo moderno á França do norte ou germanica, não estará a verdade na distrinça do elemento celtico, n'essa região mais confundido com o *germanico?* As theorias aperfeiçoam-se tornando mais facil a explicação dos factos complexos. Vêmol-o no lyrismo das populações mosarabes, que só conheceram a França depois do seculo XII.

É no meado do seculo XII que começam a apparecer textos escriptos, taes como a Carta da Communa de Aviles, nas Asturias, de 1155; n'esse longo periodo que vae da invasão dos Arabes ao esta-

belecimento das Cartas-Pueblas, ou Foraes, houve perto de cinco seculos em que as linguas hispanicas novo-latinas se elaboraram em uma espontaneidade *oral*. E' n'este longo periodo, em que a sociedade hispanica avançava para uma ordem civil mais adiantada do que esse phantastico regimen senhorial que se pretendia estabelecer no *Codigo Wisigotico*, que á vida dos campos e das cidades, dos homens de officio, e da familia burgueza que vivia em contacto com os Arabes, foi associando aos seus costumes uma poesia, animada pelo *canto* e estimulada pela alegria da dansa. E é capitalissimo esse facto, porque apparecendo no seculo XII a Poesia culta, litteraria, jogralesca, aproveitando-se dos typos da Poesia popular tradicional, nenhum vestigio oral se conservou intencionalmente. A sua existencia é provada, só pela apropriação dos seus themas lyricos e épicos, mas não por um documento, que por qualquer circumstancia se conservasse. Assim como a antiga poesia iberica, denunciada pelos geographos gregos, se extinguiu fundindo-se com a das populações celticas; e como esta veiu a perder-se, por não ser escripta, como a da população gotica, em consequencia da sua conversão ao catholicismo, tambem a Poesia da população dos Mosarabes, incorporando esses elementos tradicionaes, floresceu na transmissão *oral*, até chegar a uma edade em que se reflectiu em formas escriptas, é certo, mas que visavam á imitação da influencia franceza, externa e imposta pela classe aristocratica e clerical. [1]

No primeiro emprego escripto dos dialectos romanicos, manifestavam-se as differenciações locaes,

---

[1] Escreve D. Agustin Duran: «Quaes foram essas Canções não se pode dizer: nenhuma chegou até nós; porém pode affirmar-se a sua existencia deduzindo-a da ordem natural... comparando-o

como no *Poema de Alexandro*, de Segura, do seculo XIII, em que o dialecto de Leão, pela sua enorme semelhança com o da Galliza, define um grupo ethnico que se não apagou na Poesia popular. Aquelle caracter archaico do Portuguez em relação ao Castelhano, como notaram Delius e Diez, é tambem dominante na poesia popular, como observaram Nigra e Jeanroy. Esse archaismo representa uma menor transformação e maior vitalidade dos seus elementos tradicionaes, e por isso uma certa prioridade de manifestação do genio poetico. No *Poema del Cid*, acha Duran «um élo intermediario ao dialecto rustico dos Asturianos e á lingua castelhana do seculo XIII.» (*Rom. gener.*, I, p. LII.) A determinação d'esta edade primitiva da elaboração poetica não escripta abrange todos os estados ou nacionalidades peninsulares ainda nos seus esboços mesologicos; quando essa tradição chegar a receber fórma oral em qualquer d'essas nacionalidades em particular, não se poderá concluir que essa seja recebida ou transmittida de um outro estado melhor dotado de genio poetico ou mais conservador da sua tradição; nem tão pouco, que o canto popular cantado em portuguez na velha Castella, ou em castelhano nas Asturias e Galliza, ou em gallego em Portugal, seja originario do povo que falla a lingua d'esse cantar, que esteve por algum tempo na preferencia da moda. E consequentemente é impossivel chegar a um claro conhecimento da tradição poetica de qualquer povo d'estas nacionalidades peninsulares, se esse estudo não se exercer sobre o seu conjuncto.

---

com dialecto bable, que ainda conservam os Asturianos, presumo que os Cantos primitivos se construiram *com versos curtos* (o quinario?) cuja intonação suppriu o numero exacto de syllabas e a liberdade de apoial-as ou abrevial-as pronunciando-as, á falta de rythmos e de verdadeiras consoantes.» (*Rom. gener.*, I, p. LIII.)

§ 2.º A região Gallecio-Asturo-Portugueza

No meado do seculo xv, escrevia o Marquez de Santillana na sua *Carta ao Condestavel de Portugal*, §. xiv: «E' depois acharam esta *Arte*, que *maior* se chama, e a *Arte commum*, creio, nos reinos de Galliza e Portugal, onde não ha que duvidar, que o exercicio d'estas sciencias mais do que em nenhumas outras regiões e provincias de Hespanha se acostumou; em tanto grão, que não ha muito tempo, *quaesquer Dizidores* ou *Trovadores d'estas partes, ou fossem* Castelhanos, Andaluses ou da Extremadura, *todas as suas obras compunham em lingua gallega ou portugueza*. E ainda é certo que recebemos os nomes de arte, como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre.» Vê-se por esta noticia, que no seculo xv, quando Portugal e Galliza estavam politicamente separados, ainda era conhecida, embora sem ser explicada, a unidade da sua tradição poetica. Explicado esse trecho da Carta, encontra-se: 1.º A existencia da *Arte commum*, ou da versificação popular usada pelos Dizidores, que compunham em *maestria menor* (redondilha) composições que Santillana classifica de «*Cantigas, Serranas* e *Dizeres portuguezes* e *gallegos*.» E' o fundo da tradição poetica popular, que penetrou por imitação jogralesca nos Cancioneiros aristocraticos. 2.º Existia com estas fórmas populares a *Arte mayor*, usada pelos Trovadores, que escreviam em metro limosino ou endecasyllabo (eschola da Aquitania), sendo as suas composições artificiosas, como os encadenados, o lexapren e mansobre. 3.º Que a lingua gallega era empregada na poesia lyrica tanto em Portugal como em Castella, na Extremadura e Andalusia. Este documento de uma primitiva unidade ethnica não era compre-

hendido no seculo XVIII; Sarmiento em polemica com D. Thomas Sanches confessava: «Yo como interessado en esta conclusion, por ser gallego quisiera tener presentes los fundamentos que tuvo el Marquez de Santillana; pero en ningun Autor de los que he visto, se halla palabra que pueda servir de alguna luz.» (*Mem.*, p. 196.) E reconhecendo a lingua em que escreveram Macias e Padron, conclue: «De este modo se entiende y se confirma lo que escribió el Marquez de Santillana sobre el idioma de los antiguos Trobadores castelhanos, andaluces e extremenhos.» (*Ib.*, p. 200.) No tempo de Sarmiento eram estudadas as *Cantigas* de Affonso o Sabio, escriptas em dialecto gallego, como já o reconheciam Diego Ortiz de Zuniga e Papebroquio e hoje está philologicamente comprovado. Quando o Marquez de Santillana assignalava esta *unidade poetica* da Galliza e Portugal, e o raio da sua influencia aos outros estados peninsulares, indicava: «*não ha muito tempo;*» esse limite determina-se quando se introduziu em Hespanha a imitação da poesia italiana por Micer Imperial, e em Portugal o gosto castelhano de Juan de Mena pelo Infante D. Pedro. O ultimo vestigio d'esta unidade poetica na Peninsula foi determinado por Sarmiento nos elementos tradicionaes dos Adagios: «Los Adagios gallegos son los mismos que los de los Portuguezes y Castellanos mas antiguos, y los Catalanes, que son semejantes á los Francezes...» (*Ib.*, 173.) Saltando as grandes crises historicas que operaram a separação dos estados peninsulares e sua unificação politica, esses vestigios tradicionaes guiam-nos ao facto apontado pelos geographos gregos e romanos—uma grande unidade ethnica, a *Lusitania*.

Segundo Strabão, os *Lusitanos*, os *Gallegos*, os *Asturianos* e os *Cantabros*, tinham os mesmos usos e costumes, sem analogia com os costumes dos Cel-

tas; e uma grande parte dos Lusitanos eram chamados *Callaicos*. O auctor do *Chronicon Paschale* liga os Asturos á Gallaecia; e Paulo Orosio accrescenta-lhes tambem os Cantabros. Para o sul da Peninsula hispanica, ainda a *Lusitania* segundo Plinio (xv, 22) ia desde o Anas até ao promontorio Sacro; e segundo Stephano de Byzancio a *Lusitania era uma parte da Betica*, d'essa antiga Tartesside que era assento dos civilisados Turdetanos. Comprehende-se pois essa affirmativa de Strabão, que apontava os Lusitanos como o povo mais poderoso de toda a Iberia, que pelo seu orgulho embaraçava que os outros povos se confederassem. Quem era este povo, que se impunha ás tribus ibericas (Euskes ou Bascos) e resistia aos Celtas invasores, [1] pode inferir-se pela illusão dos geographos gregos que classificavam os seus usos *more graeco*. Os povos Hyperboreos eram considerados pelos geographos e historiadores antigos como gregos transviados; Hesiodo só reconheceu *Ligurios* n'essa região do norte. O movimento d'estes povos do no-

---

[1] «Comtudo, os Iberos do noroéste, isto é os *Lusitani*, os *Gallaici*, os *Asturos*, os *Cantabri*, e outros menos importantes subditos dos Celtas antes de Hamilcar Barca, tinham aproveitado da derrota dos Celtas por Carthago para recobrarem a sua liberdade. Os Celtas não poderam tornal-os a submetter ao jugo. Estes Iberos do noroéste souberam mais tarde defender a sua independencia contra os exercitos romanos em uma data na qual os Celtas tinham acceitado o dominio de Roma.» Jubainville, *Les Celtas en Espagne*, Rev. celtique, vol. XV, p. 48.

«Os *Lusitanos* (iberos) sobre o Oceano, occupam as costas nas regiões entre o Tejo e o Douro que é hoje o centro de Portugol, e se avançam no interior das terras, Merida, na Extremadura hespanhola, sobre o Guadiana estavam no seu territorio;... tal era ao sul e ao sudoéste da Celtiberia a posição da Peninsula iberica da qual a conquista foi o objectivo dos generaes romanos, durante o meio seculo que seguiu a segunda Guerra punica: 202-152.» Ib., p. 55.

roéste da Europa para o occidente, estabelecendo-se na Inglaterra, Irlanda e Hespanha, muito antes dos Celtas, é demonstrado pela archeologia, que fundamenta «que o povo dos Dolmens viera depois de ter estacionado nas bordas do Baltico, descendo gradualmente a costa occidental da Gallia, occupando as ilhas d'esta costa (Inglaterra e Irlanda) espalhando-se sobre o litoral do norte da Hespanha, occidente e sul até aos limites da Andalusia actual.» [1] Depois dos trabalhos de Belloguet é que se póde estabelecer a differença entre os *Ligurios* e os Celtas; a estes eram attribuidas todas as manifestações da civilisação bronzifera e mesmo o onomastico da Europa central e da peninsula iberica. A doutrina ethnologica dos Ligurios, sustentada para a França preceltica por Belloguet, é tambem estudada em Italia por Celesia no seu livro *Sull antichissimo idioma dei Liguri*, e por Francesco Malon, na obra posthuma *I nostri Antenati*; em Portugal encontrou um lucido propugnador em Martins Sarmento nos seus trabalhos *Les Lusitaniens*, os *Argonautas*, e interpretação geographica da *Ora maritima* de Avienus. Os resultados d'estas investigações explicam a unidade anthropologica já anteriormente entrevista: «primitivamente a raça hespanhola e a raça italiana eram identicas, e se unificavam pelo laço natural da *Aquitania e pelo meio dia da Gallia*, como o indicam todas as relações actuaes.» [2] E' o facto da simultaneidade dos povos liguricos na Gallia meridional, na Hespanha e Italia, que authentíca esta unidade ethnica occidental. Foi reconhecida nos costumes pelos geographos gregos; e os modernos criticos reconhe-

---

[1] Martins Sarmento, *Les Lusitaniens*, ap. *Congress.* de 1880, p. 411.

[2] Charrière, *La Politique de l'Histoire*, t. I, p. 81.

ceram-na nas tradições poeticas do lyrismo popular e das narrativas épicas. Sem attenderem ao estado dos estudos anthropologicos, quizeram explicar essa unidade poetica por um *substractum celtico*; mas Gaston Paris regeitando essa explicação argumenta com a indent ficação do hypothetico substractum celtico com os dialectos chamados neo celticos, com que tambem argumentam os celtistas nas suas etymologias e interpretações dos onomasticos pessoaes e locaes. Conhecido o estado atrazado de cultura da raça celtica, e como ella tarde invadiu a Europa, e se fundiu com as populações que atacou, o chamado substractum celtico reduz-se ao seu aspecto verdadeiro reconhecendo um substractum ligurico. Escreve Malon, resumindo o problema: «Nos tempos de Hesiodo (sec. IX a. C.) confundiam-se os povos do Occidente com o nome de Ligurios. Egualmente Herodoto chama Ligurios aos povos da Peninsula iberica e de parte da Gallia meridional; Strabão, diz que Eratostenes no seu tempo (sec. III a. C.) chamava a todos os povos do Mediterraneo com o nome generico de Ligurios. Plutarcho assignava aos Iberos uma primitiva estação nos nossos Alpes. Iberos e Ligurios são os adjectivos com que indifferentemente os antigos designavam os povos que estanceavam em volta da bacia do Mediterraneo, e Eschylo (sec. VI a. C.) faz dizer a Prometheo, que Hercules rodeando a Hespéride encontrara alli ao occidente a *imperterrita gente dos Ligures.*» Esta doutrina é sustentada por Belloguet, que attribue aos Ligurios o grande fundo do *elemento trigueiro* que existe no Occidente, e que teria modificado a raça loura dos conquistadores gaulezes (Celtas). [1] «As populações trigueiras da França e das ilhas Britanicas,

[1] Henri Martin, *Etudes d'Archeologie celtique*, p. 19.

e especialmente as que fallam ainda as linguas celticas, ***descendem de uma raça não celtica.*** Os Iberos (Euskes, Ligurios) cobriram primitivamente não só o meio dia da Gallia, como se admitte geralmente, mas as ilhas britanicas. Os Escossezes, Irlandezes, Gallos, Bretãos, são Iberos celtisados e não Gaulezes.» [1] Por estas observações dos anthropologistas se vê a inanidade das reconstrucções archeologicas por meio de uma imaginaria philologia celtica applicada aos nomes geographicos: «Se o fundo primitivo das Gallias fosse iberico, achar-se-ia sobre a camada celtica uma crusta iberica de ***velhos nomes geographicos***: ora esta camada cobre ainda o paiz entre o Garona e os Pyreneos, ella está misturada na camada celtica ao meio dia das Cavennes, da Durance, bem como na Liguria e no Piemonte; mas desapparece inteiramente ao norte d'estas regiões...» *(Ib.*, p. 7.) Martins Sarmento mostrando como a Lusitania foi inteiramente extranha á occupação e influencias celticas, observa: «Comtudo, os seus nomes ethnicos e locaes, os nomes dos individuos e dos deuses, que transmittiram historiadores e geographos, assim como dos monumentos epigraphicos, têm na maior parte uma ***physionomia celtica***...» [2] E' uma apparente antinomia, que aquelle archeologo resolve mostrando que se pelos actuaes dialectos neo-celticos se póde explicar esses nomes primitivos, é por que esses dialectos são vestigios do primitivo ligurico e erradamente considerados celticos. Na invasão dos Celtas na peninsula (entre o seculo VI e V antes da nossa éra) «algumas tribus celticas romperam para oéste, entre o Tejo e o Ana, fixando-se ao sul da Lusitania e cruzando-se com os

---

[1] H. Martin, *ib.* Aponta as auctoridades de Bodichon, Ware, Mullié, Manneret, d'Halloy e Meke.

[2] *Les Lusitaniens,* (p. 394).

Turdulos; são os unicos Celtas de que a historia faz menção na Lusitania.» Isto nos mostra a impossibilidade de nos fiarmos exclusivamente nos exames philologicos.

Malon, na obra *I nostri Antenati* considera os Ibero-Liguros como pertencendo á ultima emigração *turaniana*; outros anthropologistas tinham já aventado esta origem, discutindo o problema de uma proveniencia uraliana e finlandeza, Pruner Bey na Sociedade de Anthropologia de Paris, e o Dr. Guibert no Congresso celtico de 1868. A palavra *turaniana* é mal comprehendida, e máo grado o desdem de glotologos exclusivistas, ella tem um grande valor ethnico para a questão das raças do Occidente. Em vez de se occuparem com as populações uralo-altaicas, é nas populações mediterraneas e do norte da Africa que se encontra o seu sentido ethnico. Os documentos egypcios citam os africanos brancos, que occupavam a costa septemtrional da Africa ao longo do Mediterraneo até perto do Egypto; deram a esse povo o nome de *Tahennu;* era dividido em grupos, conhecidos com os nomes de Rebu ou *Lebu*, (Libyo) nome que Belloguet identifica ao de *Lygio*; de *Maschuas* (os *Maxies* de Herodoto) a que correspondem os berberes *Amazirghes;* o nome de *Getule* é equiparado por Belloguet ao nome *Gaidheal* dado antigamente aos Gaëls. Comprehende-se pois que o nome de *Tahennu*, appareça n'esse suffixo *itani* de muitos nomes de povos peninsulares, - como *Ausetani*, *Aeletani*, *Bastitania*, *Cerretani*, *Edetani*, *Ilicitani*, *Itani*, *Lacetani*, *Laletani*, *Lusitani*, *Maxitani*, *Suessetani*, *Turdetani*, *Unditani*, etc. Não é de um suffixo *tan* phenicio, mas do mesmo nome que formou *Tunis* e *Tenerife*, que deriva essa importante designação ethnica, *Dana*, que apparece em *Danavas* (na India) em *Danaos* (na Grecia) e em *Danannios* (na Irlanda.)

Esses povos *Danannios*, da Irlanda, eram assim chamados da sua divindade-eponyma *Dana*, a Deusa-Mãe Ana, e considerados da familia religiosa dos Cabiras, Telchines e Dactilos. Assim se determina a superioridade d'essa raça bronzifera que explorou o Oceano atlantico, cujas navegações foram incorporadas pelos gregos nas suas lendas odyssaicas (these dos *Argonautas* de Martins Sarmento); que tocaram na America, e que levaram a cultura á Chaldêa, pelo iniciador Oannes (*Huavank*, o vencedor das ondas na mythologia irlandeza.) Porventura se explica por este mesmo nome mythico o de *Guancho;* o nome de *Brigid*, deus da guerra, entra na formação do da tribu pre-celtica dos *Brigantes*; e o do deus ferreiro *Gobho*, apparece no de *Gafis* e *Haf*, a região oriental, mesmo nos *Guphos* os ciganos, e os *Gafos* dado ás raças desprezadas. Por estas deducções ethnologicas se precisa a designação de raça *turaniana*, ou dos Povos *Dananu* (genetivo de Dana), n'esses *Tahennu* do Mediterraneo, que evolucionaram com o nome de Iberos na Europa occidental, e ficaram na Africa com o nome de Berberes, e dos Atlantes (os berberes de *Darana*, o Atlas.)

Explorando a unidade do lyrismo nos povos do Occidente fóra do *substractum celtico*, por incongruente, mas n'esse fundo mais antigo *ligurico* ou iberico, como impõem os estudos anthropologicos, é logico que se continuem essas comparações até aonde se estendeu a sua influencia civilisadora demonstrada por Roisel e Cailleux; e por isso é legitimo o confronto do Lyrismo occidental com os Cantos accadicos da velha Chaldêa, e os cantos heroicos das *Aravias* com as *Yaravi* do Mexico. Este esboço exige uma exposição mais minuciosa em monographia.

Segundo Strabão, (III, 4, 20) era a «Lusitania *a dos antigos*, situada para além do Douro na direcção do

norte, *chamada hoje a Callaica.*» E' importantissima esta tradição colhida pelo geographo grego, que nos indica a primitiva occupação das tribus ribeirinhas dos Lusitanos, antes da invasão dos Celtas, que deram o nome definitivo á região gallaica. Esses Lusitanos primarios foram considerados como Ligurios, sendo separados por effeito d'essa invasão dos outros Lusitanos, que segundo Strabão «tem por limites ao sul o Tejo, e a oéste e a norte o Oceano, a leste o territorio dos Carpetanos, Vettões, Vacceos, Callaicos e outros povos desconhecidos.» (III, 3, 3.) Estes tambem soffreram a invasão celtica no seculo V antes da nossa éra, mas resistiram ao seu dominio, que não chegou ao mar nem ao Tejo, conforme Ptolomeu; as tribus celticas viviam dispersas, emquanto que a Lusitania conservou as suas nove cidades, e apoderara-se dos territorios dos Cempses, recuperando os. Foi pela conquista romana na peninsula, que pela sua organisação administrativa a Lusitania realisa uma certa unidade, como se vê na descripção de Strabão, «a de alguns *auctores modernos*, comprehendendo entre os povos Lusitanos essas mesmas tribus limitrophes, Carpetanos, Vettões, Vacceos, Callaicos...» Era esta unidade que Viriatho procurou firmar por uma Confederação contra o invasor estrangeiro, e que os Romanos embaraçaram pelo seu assassinato.

A resistencia dos Gallaicos á invasão romana fez com que elles se refugiassem nas montanhas, e por causa da sua resistencia deram o seu nome de *Gallaica* a toda a região noroéste da Peninsula, desde o tempo de Decio Junio Bruto. Sob este nome se comprehendeu mais tarde a *terra gençur*, até ao Tejo. No regimen do Imperio a Lusitania recebe uma outra divisão «abrangendo as populações comprehendidas *entre a fronteira da Betica* e o curso

do Douro, inclusivè Emerita Augusta.» (Strab., III. 4, 20.) Deixou de lhe pertencer a Lusitania primitiva, do Douro ao mar Cantabrico; assim ficou desmembrada a Gallecia, que no fundo era a mesma raça, desconhecendo-se na politica, mas sempre unificadas na sua tradição poetica e costumes.

Pelo estudo da poesia gallega é que se podem conhecer as fórmas do lyrismo portuguez; a desmembração d'esse territorio, que ethnicamente nos pertence e tem permanecido para nós extranho tantos seculos, prova a falta de um pensamento politico. E' pois na sua constituição ethnica que se encontra a tradição lyrica da Galliza, que se filia n'esse fundo commum da Aquitania, onde a raça pertencia, conforme Strabão mais ao typo iberico, do que ao gaulez; sabemos pois o valor que tem este fundo que por homophonia se designava por *turaniano*. Quando Silio Italico, no seculo I da nossa éra, faz no poema historico da *Segunda Guerra punica* a lista dos diversos povos hispanicos que acompanharam Annibal na expedição contra a Italia, descreve a sua Galliza, nos principaes caracteres, que ainda persistem:

> Fibrarum et pennae, divinarumque sagacem,
> Flammarum, misit dives Gallaecia pubem
> Barbara nunc patriis *ululantem* carmina linguis,
> Nunc pedis alterne percussa verbere terra
> Ad numerum resonas gaudentem plaudere cetras,
> Haec requies, ludusque viris, ea sacra voluptas.
>
> (Liv. III, v 345)

Sarmiento, nas *Memorias para a Historia da Poesia*, interpreta estes versos ante o estado contemporaneo: «Primeiramente, chama a este paiz da Galliza rico *(dives)* porventura pelos varios e preciosos metaes que d'alli extrahiam para os romanos, e ainda produzem.» Esta actividade metalurgica condiz com

a raça que conservava a tradição cabirica do bronze. Observa Sarmiento: «suppõe (Silio Italico) que tinha idioma proprio e tambem idiomas differentes *(propriis linguis.)* Isto, em contrario dos que imaginam um só idioma nacional em toda a Hespanha em tempo dos carthaginezes.» Effectivamente já se differenciavam os dialectos peninsulares antes e muito da influencia romana na Hespanha; foram essas variedades celtibericas que vieram a constituir as linguas romanicas, n'esta peninsula. Continúa Sarmiento commentando o poeta: «considera os Gallegos devotos e religiosos, pois os aponta com sacrificios e de mais a mais destros e sagazes em consultar os seus Deuses, e o extispicio das suas victimas, e no auspicio das aves, já finalmente na observancia, ainda que vã dos movimentos, côr, volume, variedade e direcção das chammas dos seus holocaustos.» Nas Canções trobadorescas galecio-portuguezas é frequente a allusão ás aves de agouro *(avis spitium*, auspicio) se vão para a esquerda, ou *siuistro* e *séstro*; todas essas velhas superstições, que foram objecto de legislação penal, ainda subsistem, algumas tem similhanças com a magia accádica e com o chaldaismo europeu. [1] Observa Sarmiento: «diz que usa-

[1] Na Canção 1087, do *Caucioneiro da Vaticana*, diz Ayres Peres Veytorom:

> Poys que Dom Gomes Çurra querria
> con *boas aves* ante prender mal
> ca ben con outras, nom lh'y dê Deus al
> *erg'este corvo per que s'el fia.*

E na Canção 1204 de Pedro Amigo, lê-se em relação ao fogo:

> Pediu oje um ric' ome
> de que eu ey queixume,
> *candeas* a un seu ome,
> e deu-lhe o ome *lume;*
> e poys que foy o lume
> ficado no esteo .....

vam nos seus divertimentos jogos e festas sagradas hymnos, cantos, musica, bailes: *ululantem... carmina..., alterne verbere pedis... ad numerum resonas cetras.»* (Ob. cit, n. 76 e 77.)

Os instrumentos musicos a que se cantavam estes hymnos, eram conforme diz Silio Itallco (liv. x.) *ritus moris Iberi... barbara cetra.* Os cantos populares gallegos são ainda acompanhados de pandeiro e ferrinhos (sonajas) com a neuma nacional que entra nos refrens, o *Alaldla,* que os romanos equiparavam ao ulular, ou um pranto cadenciado. Um proverbio vasconço falla no *Bethico leloa,* isto é, o *eterno lelo.* Dos cantos de *Alaldla,* assim chamados pelo estribilho que acompanha as coplas, falla Zernadas, o celebre cura de Fruime (n. 1777):

> Porqué de seu *t'alalás*
> En el *estribilho eterno.*

Nas cantigas gallegas celebra-se o estribilho nacional como caracteristico:

> O cantar do galleguinho
> E' cantar que nunca acaba,
> Que empeça em *t'ailalila,*
> E acaba em *t'aïlaláła.*

Nos Antos de Antonio Prestes, em que predominam elemenios populares, apparece este estribilho:

> *Le, lé, lé,* Maria *Leitoa,*
> *Le. lé, lé,* para que sois boa.
> (Autos, p. 21.)

Nas Vascongadas, o eterno *lelo* chegou a ser evehmerisado como individuo:

> *Lelo,* il *lelo*
> *lelo* il *lelo*
> *leloa* Zarac (çaray ?)
> il *leloa.*

E na sua fórma actual:

> Eta *leori* bay *lelo*
> Etoy *lelori* bay *lelo*
> *leloa*, çaray *laloa*. [1]

A generalidade d'este refrem em toda a região occidental revela um fundo commum tradicional, que coincide com os dados anthropologicos. Alfred Maury, falla de um hymno dos gregos, como expressão de dôr geral: «Era a lamentação, especie de ladainha, tendo como refrem as exclamações *alalá* (ἀλαλὰ) repetido pelos homens, e *ololu* (ὀλολὺ) repetido pelas mulheres. Em certos casos estas exclamações perdiam o seu caracter de lamentação e só exprimiam o assombro; por vezes eram tambem um indicio de alegria.» [2] O caracter funebre do vestigio cantabrico persiste nos costumes irlandezes, no estribilho de uma canção funebre ou areyto com o refrem *ullaloo*; escreve Smith, na *Histoire des Druides* «o *coronach* ou *ululaith*, a lamentação, era o mais commum dos seus cantos funebres.» (Ob. cit., p. 78) Os saxões caminhavam para a guerra ao grito de *aleld;* de uma povoação americana diz o Abb. Bertrand: «Os Chululanos nas suas festas cantavam dansando em volta de Teocalli (casa de Deus) um canto que começava pelas palavras *tulanian*, *hululaez*, que não pertence a nenhuma lingua actual do Mexico.» Na Grecia o grito do *Hylas* resoava pelas montanhas; e nos Romanceiros hespanhoes, parece que esta neuma *Helo*, *helo*, se empregou especialmente nas narrativas epicas. Em uma Canção portugueza do Cancioneiro da Vaticana repete-se o estribilho basco *Etoy leloa* (Edoy lelia); é assignada por Pero Anes Solaz, que como jogral a colheu da corrente popular:

---

[1] *Pays basque*, por Francisque Michel p. 280, 281, 283.
[2] *Histoire des Religions de la Grèce antique*, t. II, p. 137.

Eu, velida dormia
le lia, d'outra !
E meu amigo venia
edoy lelia d'outra !
Nem dormia e cuydava
lelia d'outra !
E meu amlgo chegava
edoy lelia d'outra !
O meu amigo venia
lelia d'outra !
E d'amor tambem dizia
edoy lelia d'outra !
O meu amigo chegava
lelia d'outra !
E de amor tambem cantava
edoy lelia d'outra !
Muito desejey eu, amigo,
lelia d'outra !
Que vos tevesse commigo
edoy lelia d'outra !
Leli, *leli*, por Deus, *leli*,
edoy lelia d'outra !
Bem sei eu quem diz *leli*
lelia d'outra !
Demo ve quem nom diz *lelia*
edoy lelia d'outra !
(Canç., n.º 415.)

Lembra a fórma da Controbadura do tempo de Gonzalo Berceo.

E' presumivel, que andando este refrem sempre ligado ao canto, désse elle a designação aos cantos do *leoi* irlandez, e ao *lai* bretão, que chegou ás litteraturas da Edade media como um genero lyrico. Causas intercorrentes determinam pela sua similaridade a revivescencia de certos costumes; as *Leilas* arabes conservaram-se entre o povo hespanhol com uma intensidade, que levava Philippe II a prohibil-as como contrarias á religião, em 1566, bem como os instrumentos musicos, e o fallar e escrever arabe. Estes factos collocam-nos em frente do problema da unidade do Lyrismo occidental, apontado por Liebrecht

nas *Addições á Historia da Poesia romantica*, [1] e por Paulo Mayer, e Mainzer, que considera os cantares gallegos prolongados em *alaldla* como parecidos com os cantos italianos de Caprera e Terracina; [2] nas canções italianas tambem se encontra o estribilho *oli, ole, olélla*. A attribuição do lyrismo tradicional do Occidente á região franka, como opinam Gaston Paris e Jeanroy é tanto mais inadmissivel, quanto se reconhece que esse lyrismo é anterior ao *substractum celtico*, por isso que se encontram paradigmas na Russia e na Grecia moderna. As fôrmas épicas, do typo rudimentar do Romance, appresentam a mesma unidade, como o comprovam Costantino Nigra, embora explicando-a pelo substractum celtico, Fernando Wolf e Koehler; nos estudos ethnologicos essa unidade vae até ás superstições populares, proverbios, jogos infantis e adivinhas. Na sua invasão tardia a raça celtica para se conservar na Hespanha teve de confederar-se com os Iberos; uma neuma caracteristica como a do *Alalala* se conserva na Peninsula, é o *Guay*, semelhante áquelle grito celtico *Woe! Woe!* que ainda hoje se conserva na Escossia como uma vehemente expressão natural. Assim começam alguns romances: «*Guay* Valencia, *guay* Valencia.» Gil Vicente allude aos cantares *guayados*; as *guaias* (vaias) eram prohibidas pela Inquisição, pois que d'ellas é accusado o Dr. Antonio Homem. Deu por ventura o nome ao instrumento popular a *gaita* gallega, semelhante á gaita escosseza. A Canção mais popular da Galliza, é a que tem o nome generico de *Muinheira*, e os seus versos typicos (endecasyllabos com accento na 1.ª, 4.ª e 7.ª) são chamados endecasyllabos de *gaita gallega;* e Zernadas, o pa-

---

[1] *Jahrbuch fur Romanische und Englische Literatur*, vol. II, fasc. 2.

[2] Ap. Murguia, *Historia de Galicia*, I, 259.

triotico cura do Fruime, chamava-lhes *al aire antiguo*. E' esta fórma da *Muinheira*, commum á França, Italia, Portugál e Catalunha, e penetrou nos Cancioneiros trabadorescos com a fórma que lhe deram os jograes nas Côrtes peninsulares. Era a estas *Serranilhas ꝑ Dizeres* portuguezes e gallegos que se referia o Marquez de Santillana no meado do seculo XV, vendo lucidamente o problema da manifestação do genio lyrico moderno n'essa região da Galliza até ao Mondego. Frederico Diez determinou a persistencia d'essas fórmas lyricas em Gil Vicente. Encantado por esse genero que tinha «i veri carattere della poesia portoghese primitiva» Ernesto Monaci reuniu alguns especimens em 1873 no opusculo *Canti antichi portoghesi*, como do genero popular; [1] assim no seculo XIII e XIV reflectiu-se na fórma escripta o typo das canções populares mais antigas, que continuaram na transmissão oral. Paulo Mayer dando conta d'estas canções, diz: «Não devem ser consideradas, propriamente fallando, como populares. Suppondo mesmo que existissem na Galliza e em Portugal, é pouco provavel que se dessem ao trabalho de escrevel-as. Além d'isso, as composições do Ms. da Vaticana e pór conseqnencia no seu original perdido (hoje achado e publicado) são acompanhadas do nome de seus auctores, o que não aconteceria se fossem colhidas da bocca do povo, Que ellas viessem a tornar-se populares é o que se pode olhar como muito provavel; isto aconteceu a certas obras dos trovadores e dos troveiros; não sabemos nós que Giraut de Borneil gostava de ouvir as suas canções cantadas á compita pelas raparigas que iam

[1] A pagina X dos *Canti antichi* escreve: «I trovatori del ciclo dionisiaco la connobero dalla bocca del popolo, dal popolo la recolsero, ritocandola col magisteri del arte, e forse anche sepero finamente imitarla, como opina Teofilo Braga.»

á fonte?» Em Portugal não aconteceu isto; o lyrismo trobadoresco foi rapidamente esquecido, e quando no seculo XVI Gil Vicente reproduziu fórmas das serranilhas populares analogas ás dos Cancioneiros do seculo XIV, fel-o exclusivamente pelo seu contacto com o povo. Essa fórma tradicional veiu ser reproduzida nos seus Autos, como os jograes e trovadores a imitaram nas Côrtes. No Cancioneiro da Vaticana falla-se com clareza na *poesia popular* imitada pelos trovadores; em uma sirvente Joham de Guylhade apoda o jogral Lourenço «que trobou *d'ovençal,*» (Canç. n.º 1106); o trovador Rodrigo Eannes falla na canção 1032 dos improvisos dos aldeãos:—«terras hu en andey—non vi *villão tan mal departir...*» Na canção 1024 o trovador João Soares Coelho pretende separar o gosto popular do aristocratico, dizendo:

> E o *villão que trobar souber*
> que trobe e chame senhor sa molher,
> e averá cada hun o seu dereito.

Em uma Canção de Martin Soares, (n.º 965) falla-se dos jograes tamborileiros e da gente para quem cantavam:

> Bemquisto sodes dos alfayates,
> dos peliteyros e dos moedores,
> do vosso bando sou os *trõpeiros*
> e os *jograes dos atambores;*
> por que lhis cabe nas trompas vosso som;
> para atambores ar dizem que nom
> acham no mund'outros sões melhores.

A imitação directa das *baylatas* populares encontra-se em uma sirvente de João de Gaya, (Canç. 1062) que termina com a rubrica: «*Esta Cantiga foy seguida por uma baylata,* que diz:

Vós avadel-os olhos verdes,
matar m'edes com elles...»

Era a revelação indirecta de um mundo de poesia elaborada na sociedade mosarabe, que se conservara sempre oral até á creação dos novos estados peninsulares, e que se continuou a transmittir oralmente até aos povos modernos. O dominio dos Suevos, na Galliza, a resistencia contra os Arabes, e a disciplina do Catholicismo não modificaram este typo do Lyrismo. «Os Suevos, como nos informa Dion Cassius, *eram em certa fórma Celtas*, (II, 22) e em Tacito *(Germ.*, 43) encontram-se outros indicios *da nacionalidade celtica dos Suevos.*» [1] E' um facto em relação com esse outro tão discutido do germanismo dos Celtas. Helfrich e Declermont determinam a influencia da lingua dos Suevos sobre o galleziano: «Comparando a vocalisação do dialecto suabio actual á do portuguez julga-se ter achado a solução do problema. Foram os Suevos, que primeiro do que todas as outras tribus germanicas se estabeleceram na Galliza... não custará a attribuir a *intonação nasal* particular ao dialecto suabio, e que se encontra de uma maneira surprehendente no portuguez, á influencia da lingua dos Suevos sobre o novo-latino que acabava de se formar unicamente na Galliza.» [2] Os Suevos perderam pelas suas derrotas o caracter guerreiro e subordinaram-se ao Catholicismo; se influiram na prioridade da manifestação do genio lyrico na região da Galliza, seria pelos caracteres que lhe assignalam Tacito e Paulo Orosio, o que desfaz a illusão de uma origem franka do Lyrismo occidental. Antes porém de determinar a persistencia dos Cantos lyricos na tradição popular actual, importa de-

[1] Lemière, *Etudes sur les Celtes*, p. 439.
[2] *Aperçu de l'Histoire des Langue neeo-latines en Espagne*, p. 36.

screver essa crise em que a Galliza é incorporada na unidade monarchica, perdendo a sua autonomia e as condições para o desenvolvimento de uma litteratura. A lingua gallega cedo deixou de ser escripta, e as tradições poeticas ficaram abandonadas á inconsciencia popular. A Galliza existia separada como um Condado independente desde 863; não tendo soffrido o dominio arabe, era dura a incorporação na unidade politica de Leão em 885 por effeito da reconquista christã, e por isso luctou pela sua independencia, que chegou a conseguir depois de vinte annos, perdendo-a na corrente de unificação dos estados peninsulares, depois da mallograda revolta separatista de 981. Como para enfraquecer a Galliza, que chegou até ao Mondego e até ao Tejo, foi creado o Condado de Portugal em 1109, que em breve se ia tornar autonomo como uma pequena nacionalidade cujas fronteiras foram desde o rio Minho até ao Mondego. Estes separatismos politicos não apagaram os caracteres *lusitanicos* da Galliza, nem a cultura gallega, que actuou na côrte e população de Entre Douro e Minho. Importa esboçar esse movimento de separação e unificação que constitue a trama historica das nacionalidades peninsulares. Na *Cronica rimada* do Cid apontam-se os organismos autonomos dos *Portogaleses*, *Galisianos*, *Leoneses*, *Asturianos*, *Estremenhos* e *Castelhanos;* [1] mas o systema da monarchia neo-gotica trabalhava para apagar estas individualidades nacionaes.

No solo da Hespanha existem os relêvos orographicos que dividiram naturalmente a peninsula em

[1] Elrey cuando lo oyó, embió por todos sus reynados,
Portogaleses e *Galisianos*, Leoneses e Asturianos,
e Estremudura con Castellanos;
e ally los mandó el rey tan ayna judgar,
los Condes que tal cossa fasian que muerte mereciam?

pequenos estados; o facil accesso d'este territorio fez com que aqui confluissem differentes raças, que obedeceram a essas condições mesologicas, e no seu separatismo crearam dialectos proprios, elaboraram no automatismo consuetudinario tradições, que foram o elemento de concordia para essas confederações defensivas, *(Behetrias)* primeiros esboços das nacionalidades peninsulares. O empirismo politico pôde desconhecer durante seculos estas condições que actuam constantemente na constituição de um povo; ousou impôr uma unidade material, mais administrativa do que politica, tentou apagar as iniciativas locaes, ou garantias autonomicas, calar os dialectos provinciaes ante uma lingua official, estrangular sob Fernando e Isabel, Carlos v e Philippe II as antigas nacionalidades, mas o unitarismo e a centralisação nunca puderam extinguir as tradições populares. Firmin Ca-

---

Judgaron *Portogaleses* a bueltas con *Galisianos*,
dieron por juysio que fuesen despeñados.
Judgaron Leoneses con Asturianos,
dieron por juysio, que fuesen arrastrados.
Judgaron Castellanos a buelta con Estremadanos
e dieron por juysio que fuessen quemados.

(℣ 695 a 704.)

Por esta rason dixieron:
El buen don Fernando par fué de Emperador,
Mandó á Castella vieja, e mandó a Leon,
e mandó a las Esturias fasta en Sant Salvador;
mandó a Galicia, onde los cavalleros son,
mandó a *Portugal*, essa tierra jensor,
e mandó a Cohimbra de Moros; pobló a Montemayor.

(℣ 759 a 763.)

Ally fincó Ruy Dias la tienda del buen rey Don Fernando,
con las suyas cuerdas mescladas aderredor de los Castellanos,
a bueltas con Estremadanos, la costanera Aragoneses, Navarros
con Leoneses, com Asturyanos
por mantener la çaga *Portogaleses* con *Galisianos*.

(Cronica rimada, ℣ 1026 a 1030.)

ballero, pelas dansas, pelas cantigas e instrumentos musicaes, pelas praticas da cultura agricola, fixa o caracter de cada um d'esses povos que hoje são provincias de Castella. Esse antigo individualismo levanta-se vigoroso ás primeiras investigações da critica, e a associação do *Folk-Lore de Andalusia*, ao seu appêllo á tradição do passado abriu o alvéo a uma corrente, que rue e se alastra pelas regiões que constituem os organismos independentes da nacionalidade hespanhola, a castelhana, gallega, aragoneza, asturiana, anduluza, extremenha, leoneza, catalan, valenciana, murciana, vasco-navarra, balear, canaria, cubana, porto-riquenha e philipina.

Com as tradições, sympathica e religiosamente colligidas, revivem os dialectos, orgão poderoso do espirito local, e com este o genio de iniciativa e de independencia, base para um renascimento da Hespanha, que a levará a occupar o grande logar que lhe compete na Civilisação occidental.

O estudo das tradições não representa simplesmente uma phase scientifica, mas tambem é uma crise moral, em que o espirito da associação local, tão admiravelmente estudado e comprehendido por Carey, se apresenta com a fórma de reconstituição de um povo envolvido na longa decadencia catholico-feudal, que se prolonga na pedantocracia parlamentar.

Sob este ponto de vista as tradições populares da Galliza são do mais alto interesse; a Galliza é a provincia mais duramente submettida á unidade politica e mais sacrificada pelo centralismo administrativo; ella resiste pela tradição lyrica, em que conserva a sua feição ethnica e esse espirito local a que chama *soidade*, especie de nostalgia em Madrid denominada *morrinha gallega*. Em relação á nacionalidade portugueza, a Galliza é um fragmento que ficou fóra

da integração politica de um Estado gallecio portuguez, desmembrado pelo interesse de Affonso VI para fazer o casamento das suas duas filhas com Raymundo e Henrique de Borgonha. A Galliza seguiu a sorte da unificação asturo-leoneza, perdendo cada vez mais os seus elementos de cultura e de vida nacional; Portugal pela autonomia de nação, desenvolveu uma lingua e litteratura, arte, industria e a grande acção historica que o tornou um dos primeiros povos coloniaes, e o iniciador da actividade pacifica da Europa moderna.

Sob o ponto de vista mesologico, a Galliza pertence a esse grupo de pequenos estados divididos pela cordilheira dos Pyrenéos que corre de norte a oéste, formando os organismos independentes da Catalunha, Aragão, Navarra, Asturias, Galliza e Vasconia. Pela sua situação aqui resistiram mais puras a raça *lusitana* ou ligurica, e as tribus suevicas, e pela sua estabilidade social não perturbada pelas invasões dos Arabes, aqui se elaborou essa tradição lyrica, propagada aos outros paizes da Hespanha, como no seculo XV notára já o Marquez de Santillana. A Galliza, na reconstituição da sociedade neo-gotica, era o fóco da civilisação peninsular; aqui vinham os reis completar a sua educação, e a lingua gallega era preferida para as composições poeticas das Côrtes em que se imitava a poesia trobadoresca, tão delicada na casuistica sentimental. A Galliza perde a sua existencia politica, e por tal facto apaga-se-lhe a cultura, e cae n'essa atonia provincial em que só subsiste aquillo que é de origem statica e inconsciente; a Galliza é incorporada na unidade do reino de Leão por Affonso I, mas sob Fruela procura revindicar pela revolta a independencia. Envolvida por Affonso III na mesma unidade em que entra o reino de Leão, a Castella Velha e Lusitania, essa unidade

quebra-se pela morte do monarcha, vindo a Galliza a caber em herança a Ordonho, que a incorpora outra vez ao reino de Leão roubado a seu irmão Garcia. Pela morte de Ordonho, Fruela incorpora a Galliza e Leão no reino das Asturias. Tres vezes sacrificada a sua autonomia nacional, a Galliza não perde o espirito de independencia, e vence em uma lucta separatista sob Ordonho III, Sancho I e Ramiro III á custa do apoio dado aos conflictos dos outros estados entre si. Porém n'essa forte corrente de unificação politica imposta pela audacia de Fernando o Magno, a Galliza é absorvida como os outros estados de Navarra, Aragão, Castella e Leão, vindo, pela desmembração determinada pelo testamento de Fernando, a Galliza a caber a seu filho Garcia. Esta situação independente foi transitoria, porque Garcia é desapossado por seu irmão Affonso VI, que realisa a quarta unificação peninsular, em que separa da Galliza o Condado de Portugal, que depois de sua morte se torna independente. A Galliza nunca mais saiu da situação subalterna, decahindo successivamente; o estado de Portugal estendeu-se ás extremas fronteiras da Galliza ao sul, até ao Mondego, e até Lisboa, alargando-se progressivamente até aos Algarves de além-mar em Africa, explorando o Atlantico e achando o caminho maritimo da Asia. Apesar d'esta separação politica, continuaram as similaridades ethnicas gallecio-portuguezas, que foram persistindo mas desconhecendo-se entre si, a ponto de o nome de *gallego* se tornar uma injuria pessoal, mesmo para aquelles que, como Sá de Miranda e Camões, eram oriundos de familias gallegas.

Vê-se portanto, que as tradições populares da Galliza devem explicar muitas particularidades das fórmas tradicionaes portuguezas, e ao mesmo tempo são o ultimo vestigio de um organismo nacional que

ficou atrophiado. A Galliza chegou a ter quasi extincto o seu dialecto, fallado apenas domesticamente; e pela emigração forçada dos seus naturaes, foram as mulheres que conservaram as tradições, causa plausivel da preponderancia dos cantos lyricos sobre os cantos épicos ou recitados. O P.e Sarmiento escrevia em 1745 sobre o estado da lingua gallega: «Los Gallegos de hoy tienen su proprio dialecto, diferente del Castellano. Pero enquanto á *communicacion per escrito*, unos y otros usan del Castellano, é afectan lo posible para escrivir en este idioma dominante.» (*Mem*, n.° 285.) O povo é que conservou sempre a sua lingua natural, com o carinho das emoções poeticas. Sarmiento falla d'esses cantos: «O genero de redondilhas de seis syllabas é antiquissimo, e ainda hoje se usa muito, e poder-se-ha chamar-lhe Coplas de *Perico y Marica*. Usa-se d'este verso quando se faz alguma satira. Então introduzem-se Pedro e Marica, rusticos com o diminutivo de Perico e Marica, e perguntando-se e respondendo se entre os dois quasi ao modo de Pasquino e Marforio em Roma. O estylo deve ser conciso, natural e com expressões vulgares.» (*Ib.*, n.° 448.) Este genero tambem entrou nos Cancioneiros aristocraticos nas sirventes. Caracterisando a poesia popular da Galliza, observou Sarmiento esse facto, que tanto se reflete nas canções trabadorescas: «Geralmente fallando, assim em Castella como em Portugal, e em outras provincias, os homens são os que compõem as coplas e inventam os tonos ou árias; e ahi se vê que n'este genero de coplas populares fallam os homens com as mulheres ou para amal-as, ou para satirisal-as. Na Galliza é o contrario. Na maior parte das coplas gallegas fallam as mulheres com os homens; e é por que ellas são as que compõem as coplas sem artificio algum; e ellas mesmas inventam os to-

nos ou árias a que as hão de cantar sem ter ideia da arte da musica.» (*Ib.*, n.º 238.) Esta mesma caracteristica tinha sido observada pelo Marquez de Montebello, no seculo XVII, em relação ás mulheres do Minho: «Com grande destreza se exercita a musica, que é tão natural em seus moradores esta arte, que succede muitas vezes aos forasteiros que passam pelas ruas, especialmente nas tardes de verão, parar e suspenderem-se, ouvindo os ***tonos que cantam em córos, com fugas e repetições***, as raparigas, que para exercitar ao trabalho de que vivem lhes é permittido. Aos que ignoram a musica enganam, fazendo cuidar que a sabem, e ao que é destro em ella desenganam, que de todas as artes é a natureza a melhor mestra.»

Nas *Baylatas* que os jograes gallegos imitaram do gosto e typo popular, é em nome de mulheres, que cantam simulando o costume. Merecem comparar-se uma Baylata assignada por João Zorro com outra de Ayres Nunes, jograes gallegos, as quaes pelas suas semilhanças revelam um typo popular commum, que ambos plagiaram:

DE JOÃO ZORRO:

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
Sô aquestas avellaneiras frolidas;
E quem for velida, como vós, velidas,
Se amigo amar
Sô aquestas avelaneyras granadas
Verrá bailar!

Bailemos agora por Deus, ai loadas,
Sô aquellas avelaneiras granadas;
E quem for loada, como vós, loadas,
Se amigo amar,
Sô aquellas avelaneiras granadas
Verrá bailar!

DE AYRES NUNES

Baylemos nós já todas, todas, ay amigas,
Sô aquestas avelaneiras frolidas,
E quem for velida como vós, velidas,
Se amigo amar,
Sô aquestas avelaneiras frolidas
Verrá bailar.

Baylemos nós já todas, todas, ay yrmanas,
Sô aqueste ramo d'estas avelanas,
E quem for louçana como vós, louçanas,
Se amigo amar,
Sô aqueste ramo d'estas avelanas
Verrá baylar.

Por Deus, ay amigas, mentr'al nom fazemos,
Sô aqueste ramo florido bailemos,
E quem bem parecer como nós parecemos,
Se amigo amar
Sô aqueste ramo sol que non baylemos
Verrá baylar.

(Canc. Vat., n.º 462.)

Pelo confronto d'estas duas baylatas parece que o *som* ou ária musical é que as distinguia, cantando os jograes sobre um mesmo thema popular, sem se plagiarem; a aristocracia cultivava a musica e *ensoava* servindo-se do metro das tonadilhas vulgares para a composição melodica. E' o que se deprehende da canção do jogral Julião Bolseyro:

Mais como x'é mui trovador,
Fez umas lirias no *som*,
Que mi sacam o coraçon.

Uma canção de João de Gaya termina com esta rubrica preciosa: «*Esta cantiga foy seguida por uma* BAYLADA, etc.» E em outro logar o mesmo jogral satirisando o alfaiate do bispo D. Domingos Jardo, apresenta a rubrica: «Diz hũa *cantiga de villãao*:

O' pée d'huma torre
bayla corpo e giolo,
vedel-o cós, ay cavaleyro.
(Canç. n.º 1043.)

Na Poetica provençal, que vem junta ao Cancioneiro Colocci-Brancuti, (complemento do Cancioneiro da Vaticana) allude-se a este genero popular, a que chama de *Villãos*, nome que o aproxima das *Villanellas* de Gasconha e dos *Villoti* italianos: «Outras cantigas fazem os trovadores a que chamam de *Villãos*. Estas cantigas se podem fazer d'*Amor*, ou d'*Amigo*, sem mal algum, nem son per arrabís, por que as non estiman muito.» E' claro que no seculo XIII e XIV não podiam ser muito estimadas estas fórmas populares, porque o gosto aristocratico pendia para a imitação dos artificios da poetica limosina; mas a belleza d'estas fórmas tradicionaes e a sua communhão a todo o Occidente europeu, fizeram com que ellas chegassem a penetrar nas litteraturas portugueza e hespanhola, e persistissem nos costumes populares até hoje. Nas composições dos jograes acham-se por vezes intercaladas estrophes populares, por onde se vê a perfeição caracterisca do typo poetico originario. Em uma Canção de Ayras Nunes apparecem intercalados fragmentos d'essas *muiñeiras* antigas, e bastante vulgarisadas no seu tempo:

Oy oj' eu hua pastor cantar, [1]
d'u cavalgava per hua ribeira:
e a pastor estava senlheira,
e ascondi-me pola ascuytar;
e dizia muy bem este cantar:

Sol-o ramo verde frolido
vodas fazem ao meu amigo;
e choram olhos d'amor!

---

[1] Na linguagem popular do Alemtejo, ainda hoje *pastora* significa rapariga, moça, no sentido mais generico.

E a pastor parecia muy bem,
e chorava e estava cantando,
e eu, muy passo fuy-me achegando
pola oyr, e sol nom faley rem;
e dizia este cantar muy bem :

Ay estorninho do avelanedo;
cantades vós, e moyr' eu e peno,
d'amores ey mal.

E eu oya sospirar entom,
e queixava se estando com amores,
e fazia guirlanda de flores;
desy chorava muy de coraçom,
e dizia este cantar entom :

Que coyta ey tam grande de soffrer,
amar amigu' e nom o ousar ver;
e pousarey sol-o avelanal.

Poys que a guirlanda fez a pastor
foy-se cantando, indo-s' en manselinho,
et torney-m' eu logo a meu caminho,
ca de a nojar nom ouve sabor;
e dizia este cantar bem a pastor ;

Pola ribeira do rio,
cantando ya la virgo
d'amor :
— Quem amores ha
como dorm' or', ay
bella frol? [1]

(Canç. n.º 454.)

Aqui temos como as canções populares gallegas entravam como centões nas obras litterarias O rei Dom Diniz, apesar de uma elevada cultura poetica, não se pejou de imitar essas fórmas populares nos *Cantares de amigo*, bem como seu avô Affonso Sabio.

As *Romarias*. com que as classes populares concíliam as crenças com os folguedos, são um estimulo

dos seus cantos lyricos; a Galliza e o Minho têm as Romarias a varios sanctuarios afamados como as suas festas mais queridas, e as Cantigas tradicionaes chegaram a constituir um genero, que foi imitado nos Cancioneiros trobadorescos. Vejamos a descripção de Sarmiento, d'este costume persistente, tão caracteristico do Minho e da Galliza: «Ainda hoje executam o mesmo aquelles nacionaes quando vão a alguns santuarios ou Romaria. Sempre vão em ranchos homens e mulheres. Estas cantando coplas ao assumpto, e tocando um pandeiro; um dos homens tocando flauta; e outro ou outros dansando continuadamente adiante até cansar-se, e entram outros depois. E' verdade que não levam armas para batel-as ao compasso, levam porém em seu logar um genero de instrumento rustico, que no paiz chamam *ferrinhos*, e em Castella *sonajas.*» (*Mem.*, p. 35.) Por causa da sua belleza estes cantos chegaram pelas imitações jogralares a penetrar nos Cancioneiros aristocraticos; muitas Cantigas do Cancioneiro da Vaticana são allusivas ás Romarias de San Salvador, de San Leuter, de San Mamede, de Santa Cecilia, de San Servando, á egreja de Vigo [1] O nome d'este genero, que á parte quaesquer questões etymologicas, merece ser conservado, é *cantos de ledino.* Em quasi todas essas Cantigas de romarias entra a palavra *ledo* (laetus, alegre): *Leda* m'ando eu;—mays meu coraçon muy *ledo* será (Canç. 871.); e tambem:

Hido l'ay meu amigo
ledo a San Salvador;
eu vosc'ay hirey *leda*;
e poys eu vosco for,
muy *leda* hirey, amigo,
e vós *ledo* a commigo.
(Canç. 851.)

[1] E. Monaci, publicou em 1875 uma pequena collecção com o titulo de *Cantos de Ledino*, extrahida do *Cancioneiro da Vaticana.*

Alem d'esta palavra caracteristica, que deu ao genero o titulo de *ledino*, como *Dona* o titulo ás Canções de *Donayre*, tambem na Poetica provencalesca, fragmento junto ao Cancioneiro Brancuti, vem a referencia: «outra maneira ha hy en que trobam dous homens, e que chamam seguir, e chamam-lhe assy porque conven de seguir cada huũ outra cantiga a som, ou em prazer ou em *ledo.*» Na graphia do copista italiano está escripto *cedo*, que não póde interpretar-se nem *todo* nem *tedo*, porque não dá sentido; a cantiga era seguida de musica com expressão de prazer, ou mais explicativamente em *ledo*, conforme os refrens. Esta designação apparece-nos no principio do seculo XVI na ecloga *Crisfal*, alludindo a uma Cantiga do genero de romarias:

Tendo parecer divino,
para que melhor lhe quadre,
cantou *canto de ledino*:

—Yo me yva la, mi madre,
a Santa Maria del pino. [1]

A caracteristica dos Cantares em *ledo* confirma-se pelo aspecto social; é na vida rustica que se elaboram os themas poeticos, na sociedade medieval. O *Aldius*, na Lei dos Lombardos é o habitante dos campos, como os *Aldyones* da Hespanha e os *Aldiones* de Italia, os *Litones* ou *Lidones* (dos *Lite*, Lidi, Lige, ou *Leude*, germanicos.) Os Frankos designavam os seus cantos lyricos *Leud;* e segundo Jubainville o *Lai* deriva do velho irlandez *Loid*, mais

[1] D. Carolina Michaelis achou esta Cantiga por inteiro em um Cancioneiro castelhano do seculo XV. Na celebre edição de Ferrara, de 1554, lê-se: *Canto de le dino;* na edição de Colonia de 1559: *canto de ledino;* na edição de folha-volante do seculo XVI, vem: «Cantar *canto de si dino.*»

tarde *Laid.* [1] O nome de *Lundun*, designa ainda nos Açores e Brasil um canto que acompanha a dansa de roda de mulheres e homens. Cailleux, na obra *Origine celtique de la Civilisation*, (p. 247) esclarece este elemento ethnico d'onde derivam as fórmas poeticas germanicas, bretãs e hespanicas, acima apontadas: «Em Inglaterra, a senhora distincta, a dona da casa, distingue-se das outras pelo titulo de *Lady*, e na velha giria iberica, chama-se *Leuda* (OUDIN, Dict. esp.); ora notando que os Romanos, que admittiam tres fórmas de casamento, só reconheciam como mulher legitima aquella a que chamavam *Ducta* uxor... *Ducta* em latim, *Lead* em inglez, tem o mesmo sentido. significando egualmente conducção; a *Ducta uxor* dos Latinos equivale á *Lady* dos Bretãos, sendo uma e outra conduzidas ao domicilio conjugal — nas festas que os Iberos ainda chamam *Romaria* acudiam os jovens heroes paramentados com os seus trophéos; só elles penetravam no azylo da innocencia, designavam para sua companheira uma d'estas Sabinas, ligavam-na a si por laço indissoluvel abençoado pelo sacerdote, e conduziam-na comsigo por que devia ser a *uxor*, a dona da casa.» Sendo o canto de *Ledino* peculiar das Romarias, esclarece-o este aspecto social.

A caracteristica do cantar da mulher é tambem commum á França, formando essa canção feminina um genero a que no velho francez se chamava *Jeune Pastoure*, e *Pastoreta* ou *Pastorelle*. O mais antigo trovador, Cercamons, imitou esse genero na fórma escripta, sendo considerado já como muito velho no seu tempo: «Trobet verset *Pastoretas à la usanza antiga.*» Os jograes peninsulares não imitaram as Canções francezas, hauriram esse typo do fundo tradicional.

[1] *Romania*, t. VIII p. 422.

Estudámos aqui a Poesia popular da Galliza como uma parte destacada da Lusitania primitiva. Sob a administração romana os limites da Lusitania foram até ao Douro, estendendo-se até alli a Galliza, sem que por isso perdesse o seu anterior caracter ethnico; nas luctas da reconquista christã a Galliza chegou até Coimbra, e mesmo até ao Tejo, porém a separação e integração do Condado de Portugal não foi mais do que uma revivescencia historica da antiga Lusitania, realisada inconscientemente. Sarmiento conhecendo o facto da divisão romana da Galliza, descreve como gallegos caracteres ethnicos que tambem observara em Portugal: «he observado que en la Galicia las mujeres no solo son poetisas, si no tambien musicas naturales.» (*Mem.*, p. 237.) E explica esta caracteristica: «los paizes que estan entre los dos rios Duero y Miño, pertenecian á *Galicia y no á la Lusitania.* Ptolomeo expressamente pone dos classes de gallegos: unos *Bracharenses*, cuya capital era Braga; y otros *Lucenses*, cuya cabeza era Lugo. Pero, despues que Portugal se erigió en reyno á parte, agregó muchos paizes de Galicia. De esto ha resultado, que muchas cosas, que en la realidad son gallegas han passado por portuguezas; etc.» *(Ib.*, p. 201.) Este erro ainda prepondera n'aquellas que consideram o gallego como mais archaico do que o portuguez; portanto as fórmas lyricas tradicionaes gallegas pertencem a essa *Lusitania dos antigos*, a qual, segundo Strabão, comprehendia a Callaica.

O typo genuino do lyrismo peninsular, e porventura occidental, conserva-se ainda hoje na Galliza como o canto mais querido do povo, designado pelo nome de *Muiñeira*, que comprehende a fórma metrica, *endecasilabo de gaita gallega*, e a musica *al aire antiguo*. D. Manoel Murguia, na sua excellente *Historia de Galicia*, (t. I, 252) descreve este genero:

«Las *Muiñeiras* tienen una metrificacion sobrado caprichosa. Se componem por lo regular, de cuatro ó mas versos, siendo el primero de dos hemistiquios de cinco silabas, los otro dos seguientes de otros dos hemistiquios uno de cinco y otro de seis y, el cuarto de seis, como en este ejemplo:

Meu maridiño foe-se por probe,
Deixou un fillo, topou dezanove.
Isca d'ahi, galiña maldita!
Isca d'ahi, no me mate la pita.

Gracias á Dios y a todos los santos,
Sequiera me dixo de quen eran tantos.
Isca d'ahi, galiña ladrona!
Isca d'ahi prá cas de tua dona.

D. José Pérez Ballesteros colligiu bastantes fragmentos d'este genero, que define: «*Muiñeiras*, derivadas de muiño (molino) se llaman las melodias especiales muy conocidas en toda España con el nombre de *gallegada*; pero como esa clase de musica se aviene perfectamente con una clase especial de metros gallegos, tambien á estes se los aplica aquel nombre. A veces son de doble hemistiquio; otras endecasilabos con acento en la 1.ª 4.ª e 7.ª silabas, y llevan con más propriedad el nombre de *endecasilabo de gaita gallega.*» [1]

Aqui temos o verdadeiro typo da *Muiñeira*; compõe-se cada estrophe de dois versos emparelhados, rimando ou assonantando nos seus segundos hemistichios, e com um estribilho ou retornello que deve tambem assonantar com a parelha. A segunda estrophe é formada pela troca dos hemistichios, em que os que eram primeiros ficam segundos, prevalecendo a assonancia ou rima d estes, que determina a rima

[1] *Cancionero popular gallego*, I, 136.

do retornello. D. José Pérez Ballesteros colligiu no *Cancionero gallego* composições d'este genero, algumas d'ellas reduzidas a simples disticos, e outras sem estribilhos. Eis uma d'essas *Muiñeiras*, colligida em Lugo:

Has-de cantar á veira d' o rio,
ó son d' as oliñas de campo frorido.

Has-de cantar á veira d'o mar,
ó son d'oliñas que soben e van:

Has-de cantar á veira d'a fonte,
que ch' hei de dar peros cocidos n'o pote.

¡Ai! has-de cantar, miniña solteira,
¡ai! has de cantar alá n'a ribeira.
(*Canc. gall*, II, 205.)

N'esta *Muiñeira* falta o retornello, que é improvisado a capricho. Em geral os colleccionadores da poesia popular gallega não descobriram o valor tradicional d'esta fórma lyrica, e confundiram-na com a quadra. [1] Na collecção de Firmin Casares, n.º 39, acha-se este fragmento de *Muiñeira:*

Véndeme os bois e véndeme as vaccas,
e non me vendas o pote das papas.

Véndeme a cunca e mai lo cunqueiro,
e non me vendas lo meu tabaqueiro. [2]

Uma vez perdida a comprehensão da fórma estrophica, acham-se fragmentos d'este genero de Canções já na fórma epigrammatica, já completamente confundidos. Na importante collecção de Pérez Ballesteros, acham se como epigrammas:

---

[1] Tambem Champfleury, nas *Chansons populaires des Provinces de France*, p. x, nota a difficuldade que ha em separar as estrophes das canções quando cantadas.

[2] *Bibl. de las trad. popul. españolas*, t. IV, p. 31.

— Cego casado con nena bonita
O susto d'o corpo non se lle quita.

— Chámasm' amigo, e meu queridiño!
eu entrementes vou pagando o viño. [1]

Ou estrophes isoladas, como estas:

— Panadeira d'aquesta ribeira
de dia móe e de noite peneira.
Válgate xuncras! ô estillo d'a terra
de peneirar pol-a noite sin vela.

— Fun ó muiño d'meu compadre,
fun pol-o vento, vin pol-aire.
Esta é cousa de encantamento,
ir pol o aire e vir polo vento.

Vejamos como estas fórmas lyricas tem uma antiguidade que nos põe em evidencia o seu valor ethnico e tradicional.

O celebre archeologo Boucher de Perthes, nos *Souvenirs du Pays basque*, descreve a improvisação poetica, em que o refrem é a parte choral que succede alternadamente ao canto: «vimos um grupo numeroso de gente moça, no meio da qual um individuo cantava estancias, que parecia dirigir a um magote de raparigas reunidas em uma especie de vestibulo extenso, que o aldeão basco raramente deixa de fazer ao rez-do-chão da casa. A rua separava os dois grupos, sem que ninguem dos que os compunham, parecesse procurar transpôr este intervallo para se aproximar. As raparigas retomavam no fim de cada estancia, e cantavam em côro uma especie de refrem. Durante este tempo, o cantor, recordando as suas ideias, achava na sua cabeça basca o assumpto de uma outra estrophe, á qual se respondia da

[1] *Cancionero gallego*, II, 203.

mesma maneira,» Boucher de Perthes mostra um certo pesar de não perceber a linguagem do improvisador; mas aqui o que interessa é a fórma do canto, na qual o refrem revela a sua origem primitiva de um Côro, ainda cantado por um grupo de mulheres, sendo n'esses intervallos que um individuo vae inventando a nova estrophe, que segue em um encadeamento successivo.

Na poesia popular da Bretanha é que se encontra ainda a fórma viva da nossa *Serranilha*, que explica a sua estructura, mais ainda do que a *Muiñeira* gallega. Eis como a descreve Villemarqué: «Um moleiro, que me dizem ser o mais celebre cantor de bodas das montanhas, dirigia a dansa e a canção: por collaboradores tinha o seu moço do moinho, sete cavadores e tres farrapeiros ambulantes. O seu methodo de composição deu-me uma ideia exacta da dos compositores bretãos. O primeiro verso de cada distico da ballada uma vez achado, elle o repetia; os seus companheiros repetiam-no tambem, deixando-lhe o tempo de achar o segundo, que elles repepetiam egualmente depois d'elle. Quando um distico estava acabado, começava geralmente o seguinte pelas ultimas palavras, muitas vezes pelo ultimo verso do distico, de maneira que as estrophes se encadeavam umas nas outras. A voz ou a inspiração vindo a falhar ao compositor, o seu visinho da direita proseguia; a este succedia o terceiro; o quarto continuava, e todos os outros, por turno em seguida, até chegar ao primeiro que recomeçava a cadêa.» E' exactamente a fórma da *Serranilla*, em que acabada a primeira estrophe, emquanto se canta o refrem, a segunda estrophe começa pelo ultimo verso da primeira, ou por um hemistichio d'ella.

Beaurepaire fallando das Canções das Fiandeiras e das Colheitas da Normandia, descreve tambem a si-

tuação viva, que nos revela a estructura poetiea: «A extensão do Refrem, e a sua repetição contínua, que quasi considerariamos como um defeito, formam precisamente um dos mais seguros meios do agrado da Canção *de filasse*. Ella exige com effeito pouco esforço de memoria; ella permitte a todos os trabalhadores de tomar parte frequentemente no canto; e, com o seu accento monotono, ella adapta-se maravilhosamente á marcha lenta e regular dos trabalhos do campo. Assim, crêmos que é em parte ao predominio do Refrem, que a Canção *Cueillissoire* deve a sua voga e popularidade.» [1]

Em uma canção popular da Normandia, colligida por Le Vavasseur, conserva-se a fòrma do Refrem ainda com o seu typo choral: «A Canção é cantada a dois Córos. Ordinariamente as mulheres cantam a Canção e os homens respondem pelo Refrem:

MULHERES: — Au jardin de mon père
Des orang's il y a.

HOMENS: — Mignonne, je vous aime,
Et vous ne m'aimez pas.

MULHERES: — Ell'demande à son père
Quand on les cuellera.

HOMENS: — Mignonne, je vous aime,
Et vous ne m'aimez pas.

MULHERES: — «On les cuell'ra, ma fille,
Quand votre amant viendra.

— Les orang's, ell's sont mûres
Et l'amant ne vient pas.

---

1 *Chansons populaires des provinces de France*, de Champfleury, p. XIV.

MULHERES : — Ell' prend son échellette,
Son panier sous son bras.

— Ell' cueilla les plus mûres,
Les vers elle les laissa.

— Les porte au marché vendre
Au marché de Lava.

— Dans son chemin rencontre
Le fils d'un avocat.

— Que portez vous, la belle,
Dans ce beau panier-lá ?

— Monsieur, sont les oranges,
Ne vous en plait-il pas ?

— Il en a pris deux couples,
Mais il n'les paya pas.

— Vous prenez mes oranges,
Et vous n'les payez pas.

— Entrez dedans ma chambre,
Maman vous les paiera.

— Quand ell' fut dans la chambre,
La maman n'y etait pas...

Por esta estructura poetica se vê que o Refrem acompanha a canção subjectiva, como a narrativa ou *à toile*. Com a obliteração dos costumes o Côro deixou de cantar, mas ficou o Refrem, que o proprio cantor da Canção incorporava musicalmente como remate da sua estrophe. E com a usura do tempo o Refrem, que se tornara em Retornelo, desappareceu, ficando a Canção mais breve na sua melodia simples, e o canto narrativo apenas recitado. Para quem não estuda a poesia popular comparati-

vamente, o Refrem é uma fórma inexplicavel, e o vestigio de uma cantiga. Na tradição portugueza era o *Pé de cantiga*, e sobre elle é que segue a Canção.

Em uma Canção de bodas, da Normandia, vê-se a fórma do encadeamento estrophico, tão caracteristico da Serranilha portugueza:

En revenant des noces, j'étais bien fatigué;
Au bord d'une fontaine je m'y suis reposé.
La, la, la; tra, la, la...

Au bord d'une fontaine je m'y suis reposé,
Et l'eau etait si claire, que je m'y suis baigné.
La, la, la...

Et l'eau etait si claire, que je m'y suis baigné
A' la feuille du chêne je m'y suis-t-essuyé.

A' la feuille du chêne je m'y suis-t-essuyé
Caché dans la feuillage un rossignol chantait.

Caché dans la feuillage un rossignol chantait:
Chante, beau rossignol, toi qui as l'coeur gai.

Chante, beau rossignol, toi qui as l'coeur gai;
Je ne puis pas de même, je suis bien affligé.

Je ne puis pas de même, je suis bien affligé,
Pour un bouton de rose qui trop tôt j'ai donné.

Pour un bouton de rose qui trop tôt j'ai donné.
Je voudrais que la rose fut encore au rosier.

Je voudrais que la rose fut encore au rosier,
Et que mon ami Pierre fut encore à m'aimer;

Et que mon ami Pierre fut encore à m'aimer;
Que le roi qui l'appelle fut mort et enterré.

Que le roi qui l'appelle fut mort et enterré,
Car bientôt par la reine il sera-t-appellé.

Car bientôt par la reine il sera-t-appe*ll*é,
Dans sa chambre de marbre on le ferá monter.

Dans sa chamb e de marbre on le ferá monter,
Et dans son beau lit d'ere ell' me f'ra-t-oublier.

Et dans son beau lit d'ere ell' me f'ra t-oublier,
Puis on le fera pendre pour l'avoir trop aimé.[1]

Esta mesma forma encontra-se no Auvergne; deixamos de parte o referen que é em *neumas* insignificativas, servindo de pretexto á intonação musical:

Quand Marion s'en va-t-á l'ou,
Ne marche pas, mais court toujou!

Ne marche pas, mais court toujou
Dans son chemin trouve l'amou.

Dans son chemin trouve l'amou:
Amou-s-amou, embrasson-nous.

Amou-s amou, embrasson-nous;
Faisons vite et depêchons-nous.

Faisons vite et depêchons nous,
J'ai tant d'ouvrage à la maison.

J'ai tant d'ouvrage à la maison,
La pâte est prêt, le feu au fou!... [2]

Das *Instructions relatives au Recueil de Poesies populaires de la France*, redigidas por J. J. Ampère, transcrevemos essa Canção da tradição oral da Rochelle, cuja estructura estrophica é semelhante á *Muiñeira* gallega e *Serranilha* portugueza, definindo esse substractum lyrico:

Emm'nons la bergère aux champs
Où i'y a de l'herbe tant!

---

[1] *Chansons populaires des Provinces de France*, de Champfleury, p 36.
[2] *Ib.*, p. 71.

Trois faucheurs y vont fauchant
Trois faneus's y vont fanant.

Trois faneus's y vont fanant,
Le fils du roi les va mirant.

Le fils du roi les va mirant;
— Sir', que regardez-vous tant ?

— Sir', que regardez-vous tant ?
«Vos beaux yeux qui plaisent tant!

«Vos beaux yeux qui plaisent tant
— I'n' sont par pour vous pourtant.

— I'n' sont par pour vous pourtant,
Sont pour mon berger des champs.

Sont pour mon berger des champs,
Nous nous marierons à la Saint Jean.

Nous nous marierons à la Saint Jean,
C'est le plus beau jour de l'an.

C'est le plus beau jour de l'an,
Que le jour de la Saint Jean.

A forma do *Rispeti*, na poesia italiana explica-se pela persistencia de um fundo tradicional, d'onde resulta esse outro caracteristico do verso endecasyllabo tornado popular na Italia. Transcrevemos da collecção de Pitré o seguinte exemplo:

— Funtana, ti vurria un pocu spijari
Si la bedda cci vinni a pigghiari acqua ?

«La bedda cci ha vinuto acqua a pigghiari,
Li manu si lavau en la stiss' acqua.

— Funtana, vidiste lu focu addumari,
Ed era chi addumava accantu all'acqua ?

Funtana, 'un lu putisti no astutari ?
«Comu astutallu, chi addumava l'acqua ? [1]

Liebrecht, nas *Addições á Historia da Poesia romantica*, apresenta exemplos de analogias palpaveis entre as poesias lyricas das litteraturas romanicas, sem que se possa inferir de plagiato ou imitação; o mesmo facto notou Paul Meyer comparando varias serranilhas gallezianas com pastorellas francezas. [2] Esse fundo tradicional, que vemos tão persistente e caracteristico na *Muiñeira* da Galliza, subsiste tambem na poesia popular da Catalunha; no seu importante *Romancerillo catalan*, Milá y Fontanals traz algumas serranilhas da tradição oral, que coincidem com os typos que temos definido, porém obliterando a fórma no modo da sua transcripção. Eis a canção de *Marieta:*

—Marieta, lleva't, lleva't de mati,
que l'aygua es clara, el sol vol surti.
«Com m'en llevaré si gipó no tinch ?

—Marieta, lleva't de mati, lleva't,
que el sol vol surti, que l'augua es clara.
«Com m'en llevaré, s'il gipo m'en falta ? [3]

---

[1] *Canti popolari siciliani*, t. I, pag. 227. Podiamos augmentar os paradigmas.

[2] «Je n'en conclue pas que les poésies portugaises qui ont cette forme soient imitées du français ou du provençal, mais que *'elles sont conçues d'après un type tradicionel qui a du être commun à diverses populations romanes*, sans qu'on puisse determiner chez la quelle il a été crée». (*Romania*, vol. I, p. 265). Evidentemenfe o problema colloca-se em uma epoca anterior ao estabelecimento e separatismo das nacionalidades modernas; consequentemente em uma edade ante-historica, e na raça que foi elemento commum na creacção d'essas nacionalidades, hoje determinada no substractun ligurico

[3] *Romancerillo catalan:* n.º 568, var. B.

Como a Betica tambem fazia parte da Lusitania *dos antigos*, é por isso que transcrevemos a seguinte Canção com a estructura da Muiñeira:

Rio de Sevilla, quien te pasase
Sin que la mi servilla se me mojase!

Rio de Sevilla, arenas de oro,
D'essa vanda tienes el bien que adoro.

Rio de Sevilla, de barcas lleno,
Ha pasado el alma, no pasa el cuerpo.

Rio de Sevilla, rio de olivas,
Díle que lloro lágrimas vivas.

Na tradição portugueza é vulgarissima esta fórma, como veremos nas Cantigas a San João, e a Santo Antonio, e especialmente nas Vigilias ou alvoradas, em que, segundo Gonzalo de Berceo, se cantava a «*controbadura* dos trufanes.» Exemplifiquemos:

— Sam João da barba dourada,
Onde dormiste a madrugada?
«Dormi lá embaixo n'aquella horta;
E acordei entre estas cachopas.

*

— Santo Antonio d'aqui d'esta villa,
Quer que lhe pintem a sua ermida!
«Santo Antonio, quero-t' eu adorar,
Pois os meus amores querem-me deixar.

— Quer que lhe pintem a sua ermida
Com uma pinturinha muy linda.
«Santo Antonio, quero-t' eu adorar,
Pois os meus amores querem-me deixar.

— Santo Antonio d'aqui d'esta praça,
Quer que lhe pintem a sua oraga;
«Santo Antonio,.. ....

— Quer que lhe pintem a sua oraga
Com uma pinturinha muy clara.
«Santo Antonio, quero-t' eu adorar,
Pois os meus amores querem-me deixar.

Na poesia da tradição mirandeza (Traz-os Montes) conserva-se o mesmo typo estrophico caracteristico:

Se quies que te siegue la yerba,
Trae la gadanha cũ la tua piedra,
P'ra l'aguçar.

Trae bois e carro
P'ra la lhevar
Que s'gada stá. [1]

*

Se tu quies que t'anrame la puerta,
Bida mie de mio coraçõ,
Se tu quies que t'la desanrame
Les teus amóres mios sõ.

Se tu quies salir de manhana
A' la tua janêlla, e b'ras
Cum' arranco
U olmo branco,
E lo pongo nel'quiço
De l'teu servicio
E de l'teu balcõ.

Se tu quies que t'anrame la puerta
Les teus amóres mios sõ.

(Ib., p. 22)

A persistencia d'estas fórmas poeticas na tradição popular franceza, italiana, hespanhola e portugueza, mostra-nos que ellas provieram de um fundo primitivo do Lyrismo occidental, cuja unidade se conserva

---

[1] Ap. Moraes Ferreira, *Dialecto mirandez*, pag. 13.

através do separatismo das nacionalidades. Estas fórmas transmittiram-se *oralmente* e não foram escriptas, perdendo-se alguns dos seus aspectos caracteristicos, quando se foram pela transformação dos costumes separando da musica e da dansa. D'esse fecundo elemento popular se elaboraram litterariamente preciosas fórmas poeticas, imitadas conscientemente na belleza ingenua dos seus typos; isto que se observa hoje tão claramente na Musica, seguindo a evolução da Canção popular na Egreja e na Côrte, deu-se tambem com a Poesia. A Canção popular é imitada em latim nas Pastorellas ecclesiasticas e goliardescas, conservadas nos *Carmina Burana*, e entra nas Côrtes pelas imitações dos jograes e dos trovadores aristocraticos. São verdadeiramente um reflexo da poesia popular, que apparece na fórma escripta no seculo XIII e XIV, e por elle se reconstituem os themas e a extructura poetica da creação espontanea. Este phenomeno era attribuido á imitação das Pastorellas dos jograes francezes; e d'ahi a attribuição da origem d'esse lyrismo á França; mas a transformação jogralesca que se manifestava em França era synchronica com a de outras côrtes européas. Para bem conhecer esse lyrismo perdido na tradição oral, importa observal-o no seu vivo reflexo na Egreja e na Côrte.

Na poesia popular latina da Edade media, encontra-se a forma lyrica da Pastorella, conservando os mesmos assumptos, quebros e retornellos das coplilhas vulgares. Isto prova que este genero tradicional assim como se impunha á imitação dos trovadores palacianos, tambem era parodiado nos versos latinos dos eruditos da Egreja e das Universidades. Em um Ms. do seculo XIII, citado na *Histoire litt. de la France* (t. XXII, p. 134) acha-se este typo comparavel ao provençalesco:

Sole regente lora
Poli per altiora,
Laedam satis decora
Virguncula
Sub ulmo patula
Consederat;
Nam dederat
Arbor umbracula.

. . . .
Virgo decenter satis
Subintulit illatis,
Haec, precor, omitatis
Ridicula;
Sunt adhuc parvula,
Non nubilis
Nec habilis
Ad haec opuscula.

Hora meridiana
Transit, vide Titana;
Mater est inhumana;
Jam pabula
Spernit ovicula:
Regrediar,
Ne feriar
Materna virgula.

Transcrevemos esta Pastoral liturgica do seculo XIV, em versos rimados e emparelhados:

—Pastores, dicite quemnam vidistis?
«Vidimus parvulum quem credidistis.

Manibus plaudite, pedibus territe,
Natus est parvulus, ergo venite.

Nuntiat gaudium angelus fulgens.
Natus est parvulus, crimina indulgens.
. . . .

Dulces panniculi, dulce presepe
Felix est anima que videt sepe.

O quam mirabilis rex magestatis
Nasci de virgine voluit gratis.

Hic inter bestias positus jacet,
Hunc stella nunctiat et ipse tacet.

Matre paupercula pauper natus,
Nobis pauperculus nobis est datus.
....

Me jam nullatenus possum tenere,
Cum Ihesum parvulo solo gaudere.

Venite pauperes, ac transeamus,
Hunc mundum sordidum jam dimittamus.

Sit tibi gloria, pater benigne,
Laudes per secula sint tibe digne. [1]

E' natural que este canto liturgico fosse acompanhado por alguma *neuma* ou estribilho popular; assim temos um verdadeiro typo de muitas pastorellas tradicionaes da poesia franceza, italiana e portugueza. As serranilhas gallezianas constam de dois versos emparelhados, em endechas, com um estribilho; assim como estas fórmas da tradição popular foram imitadas pelos Cancioneiros aristocraticos, tambem em uma época em que o povo tomava parte na liturgia, os hymnologos aproveitavam-se d'essas fórmas consagradas pelo tempo para moldarem os cantos *farsis*. D esta relação do lyrismo popular com ecclesiastico temos as *Salvas*, as *Lôas*, os cantos de *Ledino*, as *Prosas*, as *Orações*, etc.

Vejamos o elemento jogralesco, que introduz nas Côrtes e nos Cancioneiros aristocraticos as fórmas lyricas das Pastorellas ou Serranilhas. Por esta via o

---

[1] Ap. *Poesie liturgique du Moyen-Age* (Rev. de l'Art chrétien, t. I, p. 125.)

typo da Canção popular chega até á imitação dos poetas cultos como Affonso o Sabio, e o rei D. Diniz, o Arcipreste de Hita, Gil Vicente e Castillejos, estabelecendo a continuidade psychica entre o genio individual e a creação anonyma popular.

Milá y Fontanals no seu estudo da Poesia popular da Galliza reconheceu que a construcção das ***Muiñeiras*** apresenta uma semelhança notavel com as Canções de indole popular do Cancioneiro portuguez da Vaticana, Para comprovar este asserto, transcrevemos mais algumas ***Muiñeiras*** ou ***Serranilhas*** de Martim Codax:

> Ay, donas, sab'ora o meu amigo
> Com'eu senlheira estou em Vigo,
> e vou namorada.
>
> Ay, Deus, sab'ora o meu amado
> Com'eu en Vigo senlheira manho;
> e vou namorada.
>
> Com'eu senlheira estou em Vigo,
> e nulhas guardas non som comigo;
> e vou namorada.
>
> Com'eu senlheira em Vigo manho,
> e nulhas guardas migo trago;
> e vou namorada.
>
> E nulhas guardas non é comigo
> erg'os meus olhos que choram migo,
> e vou namorada.
>
> E nulhas guardas migo non trago,
> erg'os meus olhos que choram ambos,
> e vou namorada.
>
> (Canc. Vat., n.º 887.)

A fórma da ***muiñeira***, ou da antiga ***serranilha***, que são entre si identicas, tambem se usava em

verso de redondilha maior ou octosyllabo; eis um exemplo do mesmo jogral:

En o sagrad', en Vigo
baylava corpo velido;
amor ey.

En Vigo, en o sagrado,
baylava corpo delgado;
amor ey.

Hu baylava corpo velido
que nunca ouvera amigo;
amor ey.

Baylava corpo delgado,
que nunca ouvera amado;
amor ey.

Que nunca ouvera amigo,
ergas, no sagrad' en Vigo;
amor ey.

Que nunca ouvera amado,
ergas, no Vigo en sagrado;
amor ey.

(Ib., n.º 889.)

De todas as composições d'este genero que se acham nos Cancioneiros provençaes portuguezes poderia organisar-se um admiravel Cancioneiro gallego, reflexo do primitivo lyrismo oral.

No Cancioneiro portuguez da Vaticana, em que figuram os nossos trovadores aristocraticos da côrte de Dom Affonso III e Dom Diniz, acham-se tambem ali *Cantares de amigo*, *Dizeres*, *Serranas* e *Cantos de Ledino* do jograes gallegos que no seculo XIV visitavam as Côrtes peninsulares. São inapreciaveis estas composições para recompôr por ellas as tradições populares da Galliza, quando tudo le-

vava á crêr que seria impossivel achar qualquer documento de uma epoca tão remota em que a poesia popular se expandia em uma inconsciencia espontanea. Transcreveremos algumas d'essas composições que melhor accentuem a fórma estrophica e o espirito do genero. O jogral Pero Meogo, traz no citado Cancioneiro:

> Ay cervas do monte, vim-vos preguntar.
> foy-ss' o meu amigu' e se alá tardar
> Que farei, velidas?
>
> Ay cervas do monte, vim-vol-o dizer,
> foy-ss' o meu amigu' e querria saber
> Que farei, velidas?
>
> (*Canc. Vat*, n.º 792.)

É singularmente bella esta outra composição do mesmo jogral, e em fórma de dialogo, em que o typo da ***Muiñeira*** apparece na sua pureza tradicional:

> —Digades, filha, mha filha velida,
> porque tardastes na fontana fria?
> «Os amores ey.
>
> —Digades, filha, mha filha louçana,
> porque tardastes na fria fontana?
> «Os amores ey!
>
> «Tardei, mha madre, na fontana fria,
> cervos do monte á augua volviam;
> Os amores ey!
>
> «Tardei, mha madre, na fria fontana,
> cervos do monte volviam a augua;
> Os amores ey!
>
> —Mentis, mha filha, mentis por amigo,
> nunca vi cervo que volvesse rio;
> «Os amores ey!

—Mentis, mha filha, mentis por amado,
nunca vi cervo que volvess' o alto.
«Os amores ey!

(*Canc. Vat.*, n.º 797.)

Um outro jogral, Martim Codax, assigna canções que conservam o typo galleziano em que as duas parelhas se desdobram:

Mha irmana fremosa, treydes comygo
a la igreja de Vigo hu é o mar salido,
e miraremos as ondas.

Mha irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo hu é o mar levado;
e miraremos as ondas.

A la igreja de Vigo hu é o mar salido,
e verrá hy, madre, o meu amigo;
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo hu é o mar levado,
e verrá hy, madre, o meu amado,
e miraremos as ondas.

(*Canc. Vat.*, n.º 886.)

O rei D. Diniz, tem nos seus ***Cantares de amigo*** imitações mais caracteristicas para em confronto determinarmos a persistencia d'esta fórma poetica nas litteraturas peninsulares:

—De que morredes, filha, a do corpo velido?
«Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo;
alva e vay liero.

—De que morredes, filha, a do corpo louçano?
«Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado;
alva e vay liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,
quando vej' esta cinta que por seu amor cinjo;
alva e vay liero.

Madre, moiro d'amores que me deu meu amado,
quando vejo esta cinta que por seu amor trago;
alva e vay liero.

Quando vejo esta cinta que por seu amor cinjo
e me nembra, fremosa, como falou cõmigo:
alva e vay liero.

Quando vej' esta cinta que por seu amor trago
e me nembra, fremosa, como falámos ambos;
alva e vay liero.

Outro exemplo em verso de redondilha menor de um *Cantar de amigo*, composto pelo mesmo monarcha:

Mha madre velida,
vou-m'a a la baylia
do amor.

Mha madre loada,
vou-m'a la baylada
do amor.

Vou-m' a la baylia
Que fazem em vila
do amor.

Vou-me a la baylada
Que fazem em casa
do amor.

Que fazem em villa
do que eu bem queria,
do amor.

Que fazem em casa,
do que eu muyt' amava,
do amor.

Do que eu bem quería,
chamar-m'ã garrida,
do amor.

Do que eu muyt' amava,
chamar-m' ã jurada
do amor.

(*Canc. Vat*, n.os 170 e 195.)

Nas *Cantigas de Santa Maria*, Affonso Sabio emprega por vezes as fórmas populares; assim no n.º CLX:

Quen boa dona querrá
loar, lo'a que par non á,
Santa Maria

E par nunca ll'achará,
pois Madre de Deus foi já
Santa Maria.

Pois Madre de Deus foi já,
et virgem foi et seerá,
Santa Maria.

Et virgem foi et seerá,
porende cabo d'él está
Santa Maria.

Poren' cabo d'él está,
ú sempre por nos rogará,
Santa Maria.

U por nós lle rogará
et dél perdon nos ganará,
Santa Maria.

E perdon nos ganará,
et ao demo vencerá,
Santa Maria.

E o demo vencerá
et nos consigo levará
Santa Maria.

A *Cantiga CCL* appresenta a mesma estructura estrophica:

Por nós, Virgen Madre,
Rog' a Deus teu Padre
et Fill' e amigo.

—Rog' a Deus teu Padre.

A Deus, que nos preste
roga-lle, pois este
teu Fill' e amigo.

—Roga-lle pois este.

Roga que nos valha.
Pois elle é sen falla.
teu Fill' e amigo.

—Pois él é sen falla.

É verdadeiramente notavel como estas fórmas apparecem nos grandes poetas lyricos do seculo XV e XVI, tantos hespanhoes como portuguezes. O Arcipreste de Hita traz umas tres composições a que chama *Canticas de Serrana*, em que se conserva a fórma do distico dialogado, com os seus retornellos; e o Marquez de Santillana compoz umas dez *Serranillas*, algumas d'ellas em fórma de dialogo, e outras em redondilha menor. Nas poesias do grande mystico San João da Cruz, acha-se a fórma da serranilha no cantico da *Eterna fonte:*

Que bien sé yo la fuente que mana y corre,
aunque es de noche!

Aquella eterna fuente que está escondida,
que bien sé yo do tiene su manida;
aunque es de noche!

Sé que no pueda ser cosa tan bella,

y que cielos y tierra beben en ella,
aunque es de noche...[1]

Outros poetas castelhanos conservam esta bella tradição lyrica; achamos nos versos de Castillejos este typo de Serranilha popular:

Madre, un caballero que estaba en este corro
á cada vuelta hacíame del ojo;
Yo, como era bonica,
teníaselo en poco.

Madre, un escudero que estaba en esta baila,
á cada vuelta asíame de la manga;
Yo, como soy bonica,
teníaselo en nada[2]

---

[1] *Todas las Poesias*, pág. 31. Ed. Storck. Munster, 1854.

[2] Collecc. Rivadeneirá, *Poetas liricos*, t. I pag. 114. O P.e Manoel Bernardes traz nos *Ultimos fins do homem* uns Motetes espirituaes lyricos:

Si hermosura y belleza causan amores,
Como no se enamoran de Dios los hombres?

Si hermosura y belleza de amor son causa,
Como no se enamoran de Dios las almas?

—Albricias..... Albricias os pido,
Que el Esposo ya es benido;
Yo galan y hermoso le ví.
«Como ansí?
—En lo blanco le conocí.

—Yo le ví cercado de amores,
Yo le ví cercado de flores;
Yo galan y hermoso le ví.
«Como ansí?
—En lo blanco le conocí.

Na litteratura portugueza são singularmente bellas as *Serranilhas* gallezianas intercaladas por Gil Vicente nos seus Autos e Farças:

—D'onde vindes, filha, branca e colorida?
«De lá venho, madre, de ribas de um rio;
achei meus amores n'um rosal florido.

—Florido, enha filha, branca e colorada?
«De lá venho, madre, de ribas de um alto;
achei meus amores n'um rosal granado.[1]

Madre, um escudeiro da nossa rainha
fallou-me d'amores, vereis que dizia;
Não me firais madre, que eu direi a verdade.

Fallou-me d'amores, vereis que dizia:
«Quem te me tivesse desnuda em camisa!»
Não me firaes madre, que eu direi a verdade.[2]

Muitas d'estas serranilhas ficaram como Glosas e Motes na poesia palaciana, como se vê nas *Redondilhas* de Camões. É notavel como os grandes poetas lyricos perderam depois o conhecimento d'esta fórma popular, que se conservou ignorada na tradição oral.

Tomamos uma das serranilhas que Gil Vicente intercalou nos Autos, e desdobrando-a na sua alternancia estrophica e assonancia em vogaes differentes, que o canto exigia, restabelece-se a sua fórma popular de improvisação; lê-se na *Farça dos Almocreves* (*Obr.*, III, 215 e 218):

A serra é alta, fria e nevosa,
Vi venir serrana gentil graciosa.

---

1 *Obr.*, t. III, pag. 270.
2 *Ibid.*, t. II, pag. 445.

A serra é alta, nevosa e fria,
Vi venir serrana graciosa gentil.

Vi venir serrana gentil graciosa,
Disse-lhe : — Quereis companhia, senhora ?

Vi venir serrana graciosa gentil;
Disse lhe : — Senhora, quereis companhia ?

Disse-lhe : — Quereis companhia, senhora ?
Disse-me : «Escudeiro, segui via vossa.

Disse-lhe : — Senhora, quereis companhia ?
Disse-me : «Escudeiro, segui vossa via.

Uma pastorella do poeta italiano Guido Cavalcanti traz estes versos quasi identicos aos da serranilha de Gil Vicente:

E domandai si avesse compagnia ?
Ed ella me rispose dolcemente,
Che sola, sola per lo bosco gia.

E' assombroso este encontro dos dois poetas um do seculo XIII e outro do seculo XVI, que não podiam conhecer-se, mas que tocaram no mesmo veio tradicional do lyrismo occidental. Egual phenomeno se dá com um poeta do *Cancioneiro geral*, Francisco de Sousa, que em um vilancete escripto para a côrte se encontra com uma Canção do Bearn, escripta por Gaston Phebus:

Abaix 'esta serra
Verei minha terra!

Oh montes erguidos
Deixae-vos cair,
Deixae-vos sumir
E ser destruydos!
Poys males sentidos
Me dam tanta guerra
Por ver minha terra.

(*Canc. ger.*, III, 562.)

Eis nos seus elementos tradicionaes, na redacção de Gaston Phebus:

> Aqueres mountinos
> Qui ta·hautes soun,
> M' empechen de béde
> Mas amous oun voun.
> Si subi las béde
> Ou las rancountrá,
> Passéri l'ayguete
> Chéus pen dem 'negá.

Em um canto provençal moderno, o poeta Jasmin referindo-se aos refrens que o povo repete inconscientemente, intercala este vestigio tradicional, que é quasi identico ao do poeta portuguez:

> Aquelles montaynos
> Que tan hautos sun,
> M 'empashen de beyre
> Mas amus un sun;
> Baycha bus, montaynos,
> Planos, hausabus,
> Porque posqui beyre
> Un sun mas amus. [1]

Nas *Chansons populaires des Provinces de France*, Champfleury falla d'esta Canção censurando o poeta Jasmin por ter feito o mesmo que fizeram os jograes do seculo XIV; diz o critico: «Os Limosinos revindicam a honra de ter dado nascença á tão famosa canção:

> Baïsso te, mountagno,
> lévo te, valloun,
> per me laïssa vere
> lo mio Jeannatoun.

[1] Ap. *Rev. des Deux mondes*, 1846, t. IV, p. 402.

«O Auvergne tem egualmente a Canção de ***Baïchate montagne.*** A qual das duas provincias attribuir esta poesia... Algumas provincias do Meio Dia reclamam egualmente a creação d'esta bella canção...» (p. 129.) Quanto mais vasta fôr a sua vulgarisação, mais se radica em um fundo commum primitivo, como o indica a fórma do Vilancete portuguez do seculo XV.

Como a fórma da canção da ***Muiñeira*** se caracterisa musicalmente pelo acompanhamento da ***gaita,*** tambem pelo ***pandeiro*** se particularisa a canção da ***Ruada,*** antiquissima na sua estructura metrica de terceto. A ideia de Schuchardt, que a fórma do terceto usada por Dante no desenvolvimento escripto das litteraturas modernas é um ***encadeamento de retornellos,*** justifica-se diante d'este facto da conservação de um genero lyrico de fórmas disticas relacionando-se pelo encadeamento dos seus estribilhos. Mais dependentes do canto ou melopéa e do rythmo da dansa são os estribilhos, do que da linguagem metrificada. Milà y Fontanals considera esta fórma exclusiva da Galliza: «que no observamos en las de mas poesias populares de España ni en la de Portugal...» [1] A ***Ruada*** ou ***Foliada*** em tercetos, é cantada por aquelle que toca o pandeiro, e simultaneamente por homens e mulheres que cantam e bailam, terminando com o grito estridente do ***Atruxo,*** a que no Minho se chama o ***Apupo,*** e nas Asturias o ***Renchilido.*** Vê-se que desvendamos uma fórma poetica cujo substratum ethnico a faz apparecer fóra da Hespanha, em povos impropriamente chamados celticos, mas que estão bem caracterisados como liguricos.

Esta fórma estrophica do terceto que distingue a

---

[1] *Estudo sobre a Poesia popular da Galliza.* (Romania, vol V, p. 49.)

a poesia popular da Galliza, e a que vulgarmente se chama a ***Ruada*** ou ***Cantar de pandeiro***, descreve-a o historiador Murguia: «El ***cantar de pandeiro*** es por su parte el que mejor conserva su origen. Se canta, como el nombre lo dice, al son del pandero, y al de las ***alegres conchas***, como las llama Ossian, usándose con especialidad en las comarcas en que predomina el tipo céltico. Compárense estas Canciones de estrofas de tres versos octosílabos, de los cuales el segundo es libre, consonando entre si el primero y el tercero. Admirable continuación de la ***triada céltica***. Algunas veces se corresponden más otras, de manera que, mas que Canciones separadas, semejan, mejor dicho, son estrofas de un largo poema.» [1] D. Joaquin Costa, citando o terceto como de origem celtica, ***persistente na Baixa Bretanha***, diz: «Es metro por excelencia gallego; sin embargo, no lo desconocen del todo las demás literaturas de la Península.» [2] As fórmas da ***triada***, independentes da rima, conservam-se nas tradições mais antigas, como anexins, esconjuros, adivinhas, fórmulas de jogos e cantos populares. O terceto é commum á Galliza e Portugal, sobretudo nos bailes de terreiro. O seu estribilho era o ***Guai*** ou ***Oh, ai!*** d'onde veiu o nome a este genero de ***Cantares guayados***, como os designava Gil Vicente no seculo XVI. Comparemos un estribilho gallego, que tambem se acha em Portugal:

CANC. BALLESTEROS:	VERSÃO DO MINHO:
Anton era eu, andava na dansa non sei que lle deu.	Então era eu, andava no baile não sei que me deu.

[1] *Historia de Galicia*, t. I, pág. 252.
[2] *Poesia popular española*, pág. 456.

Non sei que lle deu nin que ll' ha de dar, teño os meus amores n-a véira do mar.	Não sei que me deu, nem se me dá d'isso, trago os meus amores no real serviço.

Nin que ll' ha de dar,
nin que lle daria,
teño os meus amores
por donde eu queria.

Nos cantos populares do Minho é onde encontramos cantigas em *tercetos*, improvisados á viola; pela forma gallega da *Ruada* comprehende-se a sua estructura. Apresentamos em seguida uma *Ruada* ou *Cantar de pandeiro*, da Ulla, colligido por Murguia:

Veña o pandeiro a ruar,
Qu'estas son as mazarocas,
Que hoxe teño de fiar.

O pandeiro toca ben,
A ferreñas fanlle o son;
Vivan os que amores ten.

Vivan as mozas gallegas,
Vivan as bonitas mozas
Y os galans da nosa terra.

Mociñas, á bailar todos;
Mociña, arriba! arriba!
Ti tamen, meu Furabolos.

Non t'asañes, non, rapaz,
Qu'as nenas son para ver,
Os galans para mirar.

Cada un é pro que é,
O pan está pra fouciña
Antoniño, saca o pé.

A ruada vaise armando.
Tiza, Pepa, ese candil,
Qu'están á porta chamando.

Virán chuscos, Diol-o queira,
Pro ese chama no quinteiro
Y os chuscos ven pola eira.

Veña por onde quixer,
Toca pandeiriño, toca,
Mas que ch'o coiro rabée.

Estira a cófia, Maruxa,
Dobra as mangas da camisa,
E qu'o denguiño se luza.

Inés, sacude o mantelo,
Puntea ben, que ti ben sabes,
Dalle ó brazo e xunta os dedos.

Entra, meigo, non atruxes,
Garda, Xan, as castañetas,
E cóntame onde oxe fuches. [1]

O *aturuxo* é um grito que se solta no meio das cantigas ou na ida para as esfolhadas e linhadas; diz d elles Barros Sibelo: «aun hoy resuena en las revueltas montañas, valles y cañadas de nuestra patria, repetido por los campesinos para emprender alguna expedición nocturna.» [2] Na poesia castelhana existe a *seguidilha* em terceto, como vemos em Lafuente y Alcántara, mas só na Galliza e Minho é que essa forma se apresenta exclusiva.

Uma outra fórma lyrica predominante na poesia popular da Galliza é a *quadra*, propriamente chamada *Copra*, formada do terceto pela repetição do primeiro verso, ou de disticos aproximados pelo dialogo. Eis um exemplo do primeiro caso:

Para que me dás o si,
treidora, sendo casada;

---

[1] *Historia de Galicia*, t. I, pág. 258.
[2] *Antigüedades de Galicia*, pág. 66.

Para que me dás o si,
non che valendo de nada?

Aloméame, aloméame,
estrelliña d'a fortuna,
aloméame, aloméame,
mentras que non ven a lua.

Exemplo do segundo caso, em que do dialogo em disticos se fórma a quadra:

— Cantan os galos é dia,
meu amor, érgue-te e vaite.
«Como m'hei d'ir, queridiña,
como m'hei d'ir e deixarte?

É pela espontaneidade d'estes processos generativos que a quadra é tanto arabe, como celtica ou germanica; constitue a parte do *Oaristys*, a saudação amorosa da Canção popular. Schuchardt achou nos Alpes allemães (Stiria, Carintia, Salzburgo, Tirol e Suissa) quadras semelhantes na fórma e pensamento ás quadras da Andaluzia; [1] no paiz de Galles as quadras são o *pennill*, no Friul as *villotas*, na Toscana é o *rispeto*. Na Galliza a quadra chama-se especialmente Cantar de *Alaldla*, do estribilho que a forma ou completa. Diz Murguia: «Los cantares de *Alaldla*, son como los castellanos, cuartetas octosilabas; pero desde luego se advierte en la mayor parte de ellas, el empeño de que se correspondan unas á otras, tal vez porque conservan las huellas de su origen, que son las *regueifas*, en que los que se disputan el premio empiezan su cuarteta con el último verso de la anterior, cosa que sucede igualmente en las luchas que entablan los cantadores.» [2]

---

[1] *Folk-Lore andaluz*, pag. 260.
[2] *Historia de Galicia*, loc. cit.

Em Portugal, sobretudo no Minho, existem ***cantadeiras*** de fama, e este genero de cantos chama-se *á desgarrada*. A quadra gallega, segundo o seu emprego nas festas da vida domestica recebe um nome especial; cantada nos casamentos chama-se-lhe a *Regueifa*. Este costume é assim descripto por Sibelo: «Es la festividad nocturna de las bodas de nuestros montañeses, reúnense los mozos á la puerta de los contrayentes, y con ellos todo el pueblo de las aldeas inmediatas; empezando los mejores cantadores á improvisar versos reclamando la *Regueifa*, que consiste en una hogaza de pan...» [1] Em Portugal existe este uso nas ceremonias do casamento na Bairrada e outras localidades; no Minho tambem se chama ao pão de trigo *regueifa*, que se distribue no dia da boda. Era o *Tamo* (de *Thalamo*) festa de bodas, cujos gastos excessivos se prohibem na Ordenação manoelina, e aos quaes se refere o anexim: — Não ha boda sem *torna-boda*.

Os cantos dos namorados, a que em Portugal chamamos *despiques*, denominam se na Galliza *Enchoyadas*, ou dialogos de cantadeiras, semelhantes ao *Contrasto* italiano e ao *Amoebeum*, antigo. Muitas d'estas Enchoyadas apparecem na tradição portugueza, como a nossa *Linda Pastora*, se repete na fórma gallega:

> — Mariquiña, hermosa,
> ti que fás ahí?
> «Estóu gardando o gado
> ben me ves aquí [2].

A quadra é tambem a fórma estrophica dos can-

---

[1] *Antiguedades de Galicia*, pag. 72.
[2] Pérez Ballesteros, *Cancionero gallego*, tomo I, pag. 97.

tos de *Ani-novo* ou *Aguinaldo*, dos *Reys Magos* e *Nadal*, perfeitamente semelhantes aos cantos populares portuguezes, coincidindo com os costumes. O receio de avolumar esta analyse inhibe-nos de reproduzir esses paradigmas. As quadras soltas, a que se chama *Cantiga*, e que parecem ser improvisadas, repetem-se simultaneamente em Portugal e Galliza; citaremos algumas da rica collecção de Pérez Ballesteros, como *Os cinco sentidos*, o *Padre nosso pequeniño*, e muitas fórmas dithyrambicas. Assim acham-se em Portugal, as mimosas cantigas:

Estimaba de te ver
trinta dias cada mes,
cada semana seis dias,
cada dia sua ves.

(*Canc. gall.*, t. II, n.º 12).

Os ollos requeren ollos;
O corazón, corazón;
O pano d'o teu mantelo
Requere o d'o meu calzón.

(*ib.*, n.º 21).

Em Portugal esta cantiga tem um sentido moral:

Os olhos requerem olhos,
Os corações corações,
Tambem as boas palavras
Requerem boas rasões.

A poesia lyrica do povo não se separa do canto, nem do seu destino domestico; as *Fias*, *Sachas*, *Mallas* e *Magostos*, são tambem no Minho as festas das povoações, com o nome de *Malhadas*, *Esfolhadas*, *Descamisadas*, *Linhadas*, *Espadeladas*, *Bessadas*, e todo o trabalho é feito com a expansão das cantigas, como descreve Eça de Queiroz: «esse traba-

lho que em Portugal parece a mais segura das alegrias e a festa sempre incansavel, porque é todo feito a cantar.» [1] Ao Minho póde applicar-se a cantiga gallega:

> Déixame de *castañetas*,
> de *ferreñas* e de *gaitas*,
> qu 'a melhor *fuliada* é
> ter a barriguiña farta.

N'estas diversas cantigas predomina quasi sempre o espirito satirico; são as *tiradillas para escarnir*, da cathegoria do *Vanto* italiano, do *Gab* francez e da *Chacota* portugueza.

Assim como ha Canções com thema narrativo, como se vê pelas mais graciosas pastorellas, tambem as narrações épicas da tradição popular, desenvolvem-se em quadras continuadas, em uma melopêa que prolonga o recitativo melodico. Embora na Galliza a Canção lyrica encontre mais sympathia do que o *Romance* resado ou declamado, nem por isso se devem considerar verdadeiras as observações de D. Manuel Murguia e Milá y Fontanals, que achavam esta fórma épica muito obliterada n'aquelle paiz. Bastava ter sido a Galliza parte da região da Lusitania, á qual pertencera tambem a Betica (Andalusia), para que a tradição do *Romance* narrativo, sobrevivente n'estes dois povos, se não extinguisse na Galliza, e em relação de contiguidade com as Asturias. Os factos confirmaram a deducção; e nas investigações mais recentes a tradição popular da Galliza appresenta os *Romances* mais antigos e interessantes para explicar o phenomeno da idealisação poetica com o facto historico, e ao mesmo tempo a estructura metrica antes da fórma dos octonarios do seculo XV.

---

[1] A *Correspondencia de Fradique Mendes*, pag. 209.

Podemos pois fallar dos cantos heroicos na Galliza; do *romance* popular gallego diz D. Manuel Murguia: «Aqui en este país en donde abundan las leyendas,.... puede decir-se que carecemos del verdadero *Romance*, como si se quisiese decir de esta manera que á nuestro pueblo algo de profundo é insuperable le separa del resto de la nacion... casi podemos asegurar que *no se conoce en Galicia el Romance*... Parece que hacia la parte de Asturias, en Rivadeo y Vega de Castropol se conservan algunos escritos en una de esas variedades del gallego, natural a nuestros pueblos fronteirizos... Nosotros pomos decir, que apesar del grande empeño que en ello hemos puesto, nos ha sido imposible adquir en gallego un romance de regulares dimensiones.» [1] Quando D. Manuel Murguia exprimiu esta negação, ainda a tradição gallega estava pouco interrogada, e a portugueza apenas tocada á flor por Garrett. Hoje, que a tradição portugueza do Minho, Traz-os-Montes, Beira Baixa, Alemtejo, Algarve, Madeira, Açores e Brasil está bem conhecida, completam-se os elementos para a critica synthetica com a publicação de Menendez Pidal, dos *Viejos Romances que se cantan por los Asturianos*. [2] Menendez Pidal viu o lado importante do problema: «Romances de los contenidos en esta obra que no se hallan en las co-

---

[1] *Historia de Galicia*, ibid., pag. 256. Tambem Milá y Fontanals, no Estudo sobre a Poesia popular da Galliza, (*Romania*, vol. VI, p. 52) repete a mesma observação, dizendo dos *Romances*: «não abundam na Galliza; mas nem por isso admittimos que haja n'este povo repugnancia a um genero tão natural e diffundido; porventura compozeram-se na Galliza em menor numero do que em Portugal e nas Asturias.» E nota que a mesma decadencia se opéra em Aragão, em Valencia, na Castella e Andalusia, «que tão fecundas foram em Romances.»

[2] Madrid, 1885, 1 vol. in-8.º de 360 paginas.

lecciones castellanas, ***tienen un eco en el Romanceiro portuguez***, y quizá tambien lo tengan ***en el inédito de Galicia:*** porque estas tres regiones, unidas entre sí por la naturaleza, se asemejan grandemente por sus costumbres y manera de expresion.» [1] No ***Cuestionario del Folk-Lore gallego***, n.º 95, já se indicam os principaes romances tradicionaes, uns locaes como o da ***Abuela***, ***Sylvanina***, ***Girinelda***, o ***Segador***, ***Duque cego***, ***Conde Nilo***, ***Rufina hermosa***, outros tomados os typos a investigar das collecções portuguezas.

A Galliza em toda a sua poesia tradicional é a que apresenta os typos mais archaicos; vimol-o no lyrismo e o mesmo caracter apparece agora no Romanceiro. O documento mais antigo que hoje se conhece é o romance gallego de Ayras Nunes, intercalado no ***Cancioneiro portuguez da Vaticana***, que é um d'aquelles que Affonso o Sabio, que se educou na Galliza, dissolveu em prosa na sua ***Cronica geral.*** O romance de Ayras Nunes que começa: «Desfiar enviaron,» é do seculo XIV, anterior áquelle limite para áquem do qual nunca se tinha encontrado um romance tradicional. Mas, antes de o considerarmos, archivemos aqui o Romance tradicional do Monte Medulio, ***cantado por dançantes***, em que se celebra um feito do tempo da invasão romana na Galliza. Quem seguisse a doutrina de Nigra, de que a narrativa poetica é sempre coéva do facto que celebra, teria de revocar este Romance ao seculo II antes da nossa éra. Sem adoptarmos esse principio, consideramos como um extraordinario documento o seguinte:

---

[1] Op. cit., pag. 275,

Romance cantado por Dançantes

MONTE MEDULIO

Do foron os homes
fillas et peculio?
intra nostras cobas [1]
du Monte Medulio.

E pois o Romao
a morrernos veu,
morran elos, canes,
n'as cobas Momao.

Na monte Biobra [2]
campan nosos homes,
et porque sunt pocos
Nengun aló sobra.

Anxiña Pomares [3]
fortes nos fecimos,
et cum os paxáres
nos queimaron vivos.

Intra nostras cobas
e intra os hortos
quedaran os homes
tooiños mortos.

Et nostras mulleres
e as nostras fillas

---

[1] *Cobas*, povoação da provincia de Orense, ao sul da cordilheira de La Encina designação tomada das muitas cavernas naturaes e artificiaes dos habitantes.

[2] *Biobra*, povoação de Orense, tambem ao sul da cordilheira de La Encina de Lastra.

[3] *Pomares*, *Momao*, *Médulas*, povoações situadas nas gargantas do monte Aquiliano, pertencentes umas a Orense e outras a Leão. No Monte Medulio, onde estavam reunidos os Cantabros, Galaicos, Vaceos e Asturios, defenderam-se contra o assalto dos Romanos, cujas legiões eram commandadas por Antistio; não podendo luctar mais, lançaram-se a fogueiras e envenenaram-se.

queidaron, cuitadas !
tooiñas cautivas.

Et aquelos loubos
do quer las mordian,
et elas, poubriñas!
xemian, xemian.[4]

Este romance é um ecco da emoção da perda da liberdade da Calæcia sob a conquista dos Romanos. Quando de novo a Galliza foi assaltada pelo poder sarraceno, tambem consagrou na sua tradição oral a lenda de *Valdoncel*, do solar dos Figueiroas, que em Portugal se conserva no romance de *Figueiral;* e na devastação de Almanzor, que em 997 entra em Compostella e arrasa a cidade, fugindo espavoridos os seus habitantes, ainda essa impressão se transmittiu aos cantos oraes, a que pertence o seguinte, que faz parte da collecção inédita de D. Manuel de Murguia, *Rimas populares de Galicia*. Pelo refrem que acompanha o romance vê-se que elle era *dançado e cantado*, como o outro do Monte Medulio. Segundo Murguia, era esta composição destinada a ser cantada na romaria a algum sanctuario, e essa circumstancia influiu por certo para que se conservasse entre o povo, e merecesse pela sua antiguidade ser escripta por algum curioso. Em Padron, cujo sanctuario tambem foi devastado por Almanzor, encontrou Murguia fragmentos de um outro romance sobre este mesmo assumpto. A revivescencia tradicional seria provocada pela impressão ulterior dos assaltos dos piratas mouriscos nas costas da Galliza. Eis o singularissimo romance:

---

[4] Ramon de la Braña, *Galicia, Leon y Asturias*, pag. 222. (*Bibl. gall.*, vol. 37.) Communicado por D. Manuel Garcia Buelto, residente em Ponferrada.

Pól o camiño ei ven un home
ainda ven lonxe, lonxe, lonxe.
Eu não sei si anda ou si corre,
porque ven lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo,
quen fora paxaro,
quen fora vento.

Fai moito tempo que me deixou
alá pra lonxe, lonxe, lonxe.
Anda en guerra pól-o Señor,
alá moy lonxe, lonxe,.lonxe.
Quen fora galgo. .

Viñeron os Mouros arrenegados
lá de muy lonxe, lonxe, lonxe.
Todo arrasaron, e estaba il
alá moy lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

Aqueles homes eran us demos
lá de moy lonxe, lonxe, lonxe.
Todo levaron e nos fuxemos
alá pra lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

O altariño de noso Dios
que mora lonxe, lonxe, lonxe,
quedou com a noitiña sin sol
fuxindo lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

Entre penedos y entre touzas
alá lonxe, lonxe, lonxe,
levamos ó Cristo e outras cousas
lá para lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

I os Mouros arrenegados
foran detras lonxe, lonxe,
I aquiles penedos rodeados
(era moy lonxe, lonxe, lonxe.)
Quen fora galgo...

Pobre de nos todos berraban
alá moy lonxe, lonxe, lonxe,
válenos, Cristo! apelidaban,
era moy lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

I os Mouros arrenegados.
alá moy lonxe, lonxe, lonxe,
subian ó monte desesperados,
era moy lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

E Cristo, Cristo, apelidaban
alá moy lonxe, lonxe, lonxe,
mira que ises por ti non chaman,
deciamos lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

Xa dos penedos na buratiña
alá moy lonxe, lonxe, lonxe,
vianse as caras de tal xentiña
alá lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

Cristo, Cristo, todos á una
dixemos, lonxe, lonxe, lonxe,
I esmagada aquella xentiña
quedou alá lonxe, lonxe, lonxe.
Quen fora galgo...

Ben ti vin vir pól-o camiño
alá lonxe, lonxe, lonxe.
O Cristo amparounos, meu queridiño,
e foranse lonxe, lonxe, lonxe [1]

Separando o elemento narrativo d'este romance das repetições exigidas pelo canto e dança, fica reduzido a parelhas e depois á quadra continuada:

---

[1] Publicado na *Revista Gallega*, n.º 279, anno VI (1900) por D. Manuel Murguia, e copiada de um texto de aforamento do Mosteiro de Çelanova, escripto com letra do seculo XVIII.

Pól-o camiño ei ven un home,
Eu non sei si anda ou si corre,
Fai moito tempo que nos deixou,
Anda na guerra pól-o Señor,
Vinieron os Moiros arrenegados
Todo arrasaron e estaba il,
Aqueles homes eran uns demos
Todo levaron e nos fuxemos.
O altariño de noso Diós
Quedou como noitiña sin sol.
Entre penedos y entre touzas
Levamos ó Cristo coutras cousas.
I os Moiros arrenegados
I aquiles penedos rodeados,
Pobre de nos todos berraban:
Valenos Cristo apelidaban.
I os Moiros arrenegados
Sobian ó monte desesperados.
E Cristo, Cristo apelidaban:
Mira que ises por ti non chaman.
Xa dos penedos na buratiña
Vianse as caras da tal xentiña.
Cristo, Cristo, todos á uña,
I esmagada aquela xentiña!
Ben ti vin vir pól-o camiño,
O Cristo amparounos, meu queridiño.

É sempre difficil separar na poesia do povo a narrativa poetica dos refrens musicaes, principalmente quando já lhe falta a differenciação dramatica dos dançantes. Sobre o texto deturpado do Cancioneiro da Vaticana conseguimos reconstruir a fórma do romance do jogral Ayras Nunes, gallego, restituindo-o á estructura do verso *quinario*, [1] e estrophe de

[1] Sobre a caracteristica do verso *quinario* notámos pela primeira vez no *Manual de Historia da Litteratura portugueza*: «Nos Romances portuguezes acham-se duas fórmas particulares de verso: a de redondilha menor, de cinco ou seis syllabas *(quinario)* e a de redondilha maior (octonario). Até ao seculo XV prevaleceu a redondilha menor nos cantos populares... Di-se no seculo XVI a

sextilha. Além da importancia da fórma, á qual o chanceller Pedro Lopes de Ayala chamou *Cantar de antiguo rimar*, e portanto já antiga no seculo XV, o romance de Ayras Nunes revela-nos esse material poetico da versão oral que os chronistas de Affonso o Sabio aproveitaram para compôr as narrativas mais emocionantes da *Chronica geral*. É ainda a Galliza, que contribue com o vestigio mais precioso do *Romance* referente á historia de Hespanha:

Cantar de antiguo rimar

Desfiar enviaron
Ora de Tudela
Filhos de Don Fernando
D'el rey de Castella;
E disse el rey logo:
— Hide a lá Don Vela;

Desfiade e mostrade
Por mim esta rason:
Se quizerem per talho
Do reino de Leon,
Filhem por en Navarra,
Ou o reino de Aragon.

Ainda lhes fazede
Outra preitesia,
Dar-lhe heis per cambo
Quanto hei em *Galicia*,
E aquesto lhe fazo
Per partir perfia.

E faço grave dito,
Ca meus sobrinhos som;

---

ubstituição da redondilha menor pelo verso de sete syllabas, que hoje se tornou exclusivo da cantiga e do romauce.» Consignado o facto verdadeiro, não soubemos explical-o então. Desde que a narrativa poetica se separou da dança e do canto, alterou-se a cadencia para uma fórma mais para recitar do que para cantar.

Se quizerem per talho
Do reino de Leon,
Filhem por en Navarra,
Ou o reino de Aragon.

E veede ora, amigos,
Se prend'eu engano;
E fazede de guisa
Que seja sem meu dano;
Se quizerem en tregua
Dade-lh'a por um anno.

Outorgo-a por mim
E por elles don,
E ar tem se quizerem
Per talho de Leon,
Filhem per en Navarra
Ou o reino de Aragon.

Restituido do texto do *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, n.º 466; já publicado na *Antologia portugueza*, n.º 5. D. Joaquin Costa, na *Poesia popular española*, propõe a fórma estrophica em tercetos monorrimos: «A nuestro juizio, esta composicion acusa más bien el *ternario* monorrimo, de 13, 14 e 15 sílabas, tan caracteristicas de las literaturas celticas, señaladamente de la cámbrica...» (p. 490.) Restituindo ao seu valor o nome de celtico, vê-se que condiz com a realidade do substratum ligurico. A fórma estrophica proposta é admissivel, porque sempre os versos grandes nasceram da juxtaposição dos pequenos:

Desfiar enviaron ora de Tudela
Filhos de Don Fernando, del rey de Castella;
E disse el rey logo: Ide a lá Don Vela...

Comprova a reconstrucção de D. Joaquin Costa uma outra composição de Ayras Nunes, (n.º 468) que é tambem em tercetos monorrimos:

O meu señor obispo na Redondela hun dia
De noite con gran medo da deshonra fogia;
En indo-m'aguysando per ir con el mha via,

Achei hua compaña assas brava e crua,
Que me deceron logo de cima da mha ruiva
Azémola, et ca m'a levarom-na por sua...

Ha n'este romance a singularidade de ser composto em metro de ***redondilha menor***, quando a totalidade dos romances castelhanos estão em verso de ***redondilha maior***. O romance de Ayras Nunes pertence ao fim do seculo XIII. Um outro romance gallego, no mesmo metro, que não é posterior ao seculo XIV, appareceu em Portugal em um Cancioneiro do Conde de Marialva, e que começa: ***No Figueiral figueiredo***, foi no fim do seculo XVI publicado por Brito na ***Monarchia lusitana***. [1] Na versão do manuscripto do Conde de Marialva, publicada com a notação musical por D. Mariano Soriano Fuertes, na ***Historia de la Música en España***, o texto d'este romance é em dialecto gallego; o seu thema é um mytho commum a muitos outros povos, e por isso a sua elaboração pertence a uma época em que a Galliza se estendia ainda até ao Tejo. D'elle se deduz o typo primordial do Romance peninsular, tal como se conserva nas Asturias e se canta no gosto ainda persistente do ***Estavillar***. Temos outros romances portuguezes oraes, que tambem se repetem ainda hoje na Galliza, porém esses são com o caracter fundamental da redondilha menor ou o verso ***quinario;***

[1] Fernando Wolf, no *Studien zur Geschichte der spanichen und portugiesischen Nationalitteratur*, pag 693-4, considera a canção do *Figueiral* como evidentemente antiga apesar de alguns retoques. Milá y Fontanals, na *Romania*, 1877, pag. 53, diz-nos que os gallegos consideram este romance como originalmente seu.

tal é o romance de *Iria*, considerado por Milá y Fontanals como de origem portugueza indubitavel:

Romance de Santa Irena

Estando cosendo
Na miña almoada,
Miña agulla d'ouro,
Meu dedal de plata,
Miña texoiriña
De folla de lata;
Pasa un caballero
Pideme pousada;
Meu pai era vello
Non me dixo nada.

....

De tres irmás qu'éramos
A min me levou
No medio dó monte
El me preguntou,
— Que nome me puxo
Quen me bautizou.

....

«Ay! na miña terra
Irena me chaman,
Agora na casa
Triste e malfadada.

....

Sacou ó puñal
E ali á matou,
Cuberta de toxos
Ali á deixou;
D'ali á sete anos
Por ali pasou.

....

Pastorciños novos
Qu' andades có gado,
Qu' imagen é aquela
Qu' está nese adro?
«Esa é santa Irena
Qu' o traidor matou,
Cuberta de toxos
Ali á deixou.
— Miña santa Irena

Meu amor primeiro,
Dádeme saude
No brazo direito.
—«Como ch'á eide dar,
Tirano e traidor,
Si ti me mataches
Sin pena e sin dor?

(*Hist. de Galic.*, p. 579.)

Merece comparar-se a estructura metrica da ***Cantilena de Santa Iria***, gallecio-portugueza, com a Cantilena franceza de ***Santa Eulalia***, do seculo x, dando-nos uma idéa das cantigas populares religiosas, que apresentam uma certa unidade:

VELHO FRANCEZ:	PORTUGUEZ ARCHAICO:
Buona pulcella	Bona poncella
Fut Eulalià,	Foi Eulalia,
Bel auret corps	Bello havia o corpo,
Bellezur anima.	Bella mais na alma.
Voldrent la vaincra	Querem-na vencer
Li Deo inimici,	Os de Deus imigos
Voldrent la faire	Querem na fazer
Diaule servir.	O Diabo servir.
Elle n'eut eskoutet	Ella não escuta
Les mals conselliers,	Os máos conselheiros,
Qu'elle Des ranaiet	Que ella a Deus renegue
Chi morent sur en ciel	Que mora nos céos.

E' curiosa esta facilidade da concordancia ***quinaria*** com a versão portugueza; podia tambem transcrever-se na forma de parelhas em ***endechas***. Da persistencia d'esta forma ainda popular, aponta Gaston Paris uns versos que ouvira na infancia:

Sainte Catherine était fille d'un roi,
Son père etait paien, sa mère ne l'estoit.

Os romances do *Cego*,[1] da *Linda pastorinha*, do *Estudantinho* ou assim como o de *Don Bueso*, que se repete no Minho, têm na versão asturianna o metro de redondilha menor, bem como na tradição do Algarve. Esta caracteristica não tem sido observada com cuidado; porque o romance em redondilha maior, que veiu substituir o verso *quinario*, é uma nova elaboração dos cantos heroicos durante o seculo XV, e com essa fórma entraram nas collecções impressas do seculo XVI. N'este problema é da Galliza que se devem esperar as mais importantes descobertas tradicionaes. O romance em octosyllabos

---

1 *Romance do Cego*

— Abem'as portiñas
Abrem'o postigo,
Dame d'o teu lenzo
Ay meu ben, que veño ferido.

«Pois si ves ferido
Ves á mala hora,
Qu'as miñas portiñas
Non s'abren agora.

— Si á ningnen as abres
Abremas á min,
Sou un pobre cego,
Que veño á pedir.

«Dalle pan ó cego,
Dalle pan e viño,
Dalle pan ó cego,
Que siga ó camiño.

— Eu non quero pan,
Nin tampouco viño,
Quero qu'á tua filla
M'amostre o camiño.

não penetrou profundamente na Galliza; fallando do romance picaresco *Elas eran tres comadres*, diz Murguia: «Debemos advertir que los verdaderos romances, es decir, los octasílabos, son los que se encuentran más mal hechos en Galicia...» [1].

Poderiamos ainda fallar dos rudimentos dramaticos, de que os *Villancicos* são a fórma persistente na Galliza, hoje extincta em Portugal; o *Jogo da Condessa*, que é um verdadeiro esboço de drama, acha-se na Galliza [2] e nas versões oraes do Minho e Madeira. Um grande numero de Anexins, Parlendas infantis e Superstições, similhantes nos dois paizes, accusam a sua antiga unidade ethnica lusitana, quebrada pelas divisões administrativas dos Romanos, e desconhecida pela boçalidade egoista de uma politica sem plano.

Na sua importante collecção dos *Viejos Romances que se cantan por Asturianos*, reconhece Menendez Pidal: «Poucos dos nossos cantos proverbiaes deixam de ter correspondencia mais ou menos fiel, nas do visinho povo lusitano; e bastantes vezes acontece que entre uns e outros não ha differença, salvo a linguagem em que estão escriptos. — Ro-

---

«Anda, vay meñina
Colle roca e liño,
Vai có pobre cego
Mostralle ó camiño.

— Adios, miña casa!
Àdios, miña terra!
Adios, miña may,
Ay meu ben, qu'este bóo pasar era!

Ap. Murguia, *Historia de Galicia*, t. I, p. 678, Lugo, 1865.

[1] *Historia de Galicia*, t, I, pág. 578.

[2] *Bibl. de las trad. populares españolas*, t. IV, pág. 136.

mances dos colligidos n'esta obra, que não se acham nas collecções castelhanas, têm um ecco no Romanceiro portuguez, e quiçá tambem o terão no inédito da Galliza; porque estas *tres regiões, unidas entre si pela natureza, assemelham-se* fortemente nos seus costumes e modos de expressão. — O idioma portuguez, e os dialectos gallego e asturiano aproximam-se muito nas suas origens.» [1] Investigando-se esta unidade nos elementos tradicionaes persistentes, é que se consegue determinar as primitivas fórmas poeticas que existiram na região lusitanica desmembrada pelas revoluções historicas desde a época romana. Ha já hoje materiaes ethnographicos para esta reconstrucção; Menendez Pidal sentiu essa unidade, vagamente, mas não podia determinar-lhe a base *lusitana;* a sua compilação é preciosa para estudos comparativos.

Uma das causas porque a lingua gallega se tornou o idioma preferido na poesia lyrica tanto de Portugal, como de Castella, Extremadura e Andalusia, além da primitiva unidade ethnica apontada por Strabão, proveiu da primeira revivescencia politica do estado ou reino da Galliza. Castella não tinha ainda incorporado as differentes provincias da Hespanha, nem garantido contra a unificação de outras a sua propria independencia; a unidade soberana ou *iberica* das Hespanhas era disputada por Aragão e por Leão. Só no ultimo quartel do seculo xv, sob Fernando e Isabel, é que essa unificação politica se consuma; é então que a lingua castelhana como nacional toma um desenvolvimento exclusivo, reduzindo as outras linguas a dialectos locaes, podendo por isso dizer o Marquez de Santilhana *não ha muito tempo ainda* era o gallego a linguagem corrente da

---

1 *Op. cit.* p. 275. Madrid, 1885.

poesia. O seu uso em Portugal, como se vê pelos Cancioneiros trobadorescos, proveiu do elemento aristocratico, e pela adopção dos jograes que affluiam á côrte portugueza, pois sendo bearnezes, catalães, leonezes, valencianos, recorriam a essa lingua commum. A lingua gallega estaciona desde que deixa de ser escripta, e a portugueza entra em um progresso successivo como nacional e litteraria.

Bem cedo as relações ethnicas de Portugal com a Galliza foram desconhecidas, consequencia do desprezo que os escriptores votaram ás tradições nacionaes. Os limites da Galliza na époea da constituição da nacionalidade portugueza mostram que fallavamos a mesma lingua, com variações locaes, e possuiamos a mesma poesia popular. Escreve Herculano: «No seculo XI, a extrema fronteira da Galliza ao occidente, parece ter-se dilatado ao sul do Douro, nas proximidades da sua foz, pela orla do mar até além do Vouga; mas seguindo ao nascente o curso d'aquelle rio, os sarracenos estavam de posse dos castellos de Lamego, Tarouca, S. Martinho de Mouros, etc.» [1] As povoações do Alemtejo dão o nome de *gallegos* a todos os habitantes do Ribatejo, por uma inconsciente tradição ethnica da unidade primitiva. [2] N'esta obliteração o nome de *gallego* tornou-se injurioso em Portugal, usando-o pejorativamente os grandes poe-

---

[1] *Hist. de Portugal*, t. III, p. 189 (1849.)

[2] «A Galliza, antes da divisão que fez Augusto das Provincias de Hespanha, pertencia á Lusitania. Possidonio em Strabão, chama aos Artabros, ultimos povos da Lusitania, e mesmo Strabão, fallando da região que corria do Douro para o norte, diz que ella no antigo se chamara *Lusitania* e nos seus tempos *Callaica.*» Ribeiro dos Santos, *Mem. da Academ.*, t. VIII, p. 236. — O erudito academico consignando estes dados verdadeiros deturpava-os pela obsessão da monomania da supremacia dos Celtas, que se renovou mais com uns novos processos philologicos.

tas oriundos de familias gallegas, como Sá de Miranda e Camões; assim o iniciador da eschola italiana:

> Sola me dexaste
> En aquel yermo
> Villano malo, *gallego*...

Nos *Lusiadas* deixou Camões essa phrase injusta; «Oh sordido *gallego*»; e Antonio Prestes, nos Autos: «Amor villano y *gallego.*» (p. 400.)

Effectivamente a Galliza deve ser considerada como um fragmento de Portugal que ficou fóra da integração da nacionalidade. Apesar de todos os esforços da desmembração politica contra a absorpção *iberica*, a Galliza, mesmo decahida não deixou de influir nas fórmas da sociedade e da litteratura portugueza; nas luctas de D. Affonso II, refugiaram-se na Galliza bastantes trovadores portuguezes, como João Soares de Paiva; e nas luctas de D. Fernando refugiaram-se em Portugal muitas familias nobres como os Camões, os Mirandas, os Caminhas, d'onde provieram os maiores poetas da esplendida pleiada dos Quinhentistas. Nos Cancioneiros trobadorescos portuguezes encontra-se a fórma gallega *xe* por *te*; este emprego manifesta-nos a tendencia da lingua portugueza em converter o grupo consonantal *pl* em *ch*, como em: *plus*, chus; *pl*antar, chantar; *pl*anto, chanto; *pl*ano, chão; *pl*atus, chato; — que perdidos no archaismo popular, renovaram-se litterariamente em *plantar*, *pranto*, *plano*, *prato*. Na época em que na lingua portugueza se estabeleceu a disciplina grammatical, ainda bastantes vestigios do gallego apparecem na linguagem dos escriptores quando se aproximam da dicção popular. No *Cancioneiro geral*, vem em um vilancete do Conde de Vimioso: «querendo esquexer-vos» (fl. 85, col. 6.) Nas Comedias de Jorge

Ferreira, repletas de locuções populares, abundam os *galleguismos*: «pagam-se do bem *che* quero» *(Eufros.*, 259); «fallou o boi e dixo beo» (ib. 279.); «Sempre fostes d'esses *dichos*» *(Aulegr.*, fl. 37, ỷ); «o som de bem *che* farei e nunca lhe fazem.» (ib., fl. 20.); «minha madrinha é azougue e joga» o dou-*che*-lo vivo com quantas aqui ancoram. (fl. 59 ỷ.) Nas Eclogas de Sá de Miranda, impõe-lh'os a feição popular: «Onde quer que *cho* demo jaz» (p. 220); «Não sei quem *che* por famoso» (Ib., 291); «Antre nós *che* era outro tal» (Ib., 223.); «Disse então: E assi *che* vae? (Ib., 232, ed. 1804.) Em Gil Vicente torna-se o colorido vulgar: «*Cha*, *cha*, *cha*, raivaram ellas» (Obr., I, 131.); «Se *xe* eu isso soubera» (Ib., 136); «Que te dixe, mara, emfim?» (Ib., 142); «Que homem ha hi-de-*pucha*» (Ib., 172); «A Deus dou*che* alma dizer» (Ib., 261.) Mesmo em Camões persistem fórmas gallegas, como na cantiga: «*Hei me de* embarcar n'um barco»; e a expletiva *a*, que emprega nos *Lusiadas*. Não é exagerado o estudo da poesia gallega, recompondo se por ella o velho lyrismo portuguez, reflexo das fórmas oraes perdidas; a desmembração d'esse territorio, que ethnicamente nos pertence e tem permanecido para nós extranho tantos seculos, patentêa a irracionalidade politica dos nossos chefes temporaes sempre preoccupados com a unificação *iberica*. E' pela vitalidade das tradições e pelo seu conhecimento que as nacionalidades revivem; o seu estudo é sempre um impulso de resurgimento. [1]

---

[1] Na decadencia da Galliza a sua lingua chegou a ser abandonada pelos naturaes, reduzindo-se apenas a um dialecto confinado nas relações domesticas e familiaridades infantis; declara-o o anexim popular: «Sei que porque estás em Coruña, xa non queres *falar en galego.*» No seculo XVIII começou na Galliza um movimento nacional tradicionista, pelos erudito Feyjó, o critico Sar-

*
* *

As relações da primitiva unidade politica asturo-lèoneza com o pequeno estado da Galliza, acham-se bem intimamente estabelecidas por um grande numero de similaridades ethnicas. Escreve o dr. Miguelez, no prologo ao *Elogio de Feijó*: «ao oéste da visinha provincia de Leão, e especialmente desde o Orbigo até seus ultimos confins com a Galliza, conservam-se certamente alguns usos e costumes, jogos e outras antigas reminiscencias, que provariam, ainda que se houvesse calado a historia, ter formado aquelle territorio por grande espaço de tempo, parte d'este antigo reino. Ouvem-se com frequencia aos habitan-

---

miento, o que até então melhor estudou as origens litterarias da Hespanha, e Sobreyra, que deixou materiaes para um *Diccionario da Lingua gallega*. As agitações da orgia militar napoleonica embaraçaram este progresso local, e a Galliza ficou abafada pela centralisação castelhana. Depois da publicação das *Memorias para a historia da Poesia hespanhola*, escriptas em 1747, só na segunda metade do seculo XIX é qué recomeçou o renascimento da Galliza, cooperando n'este esforço D. Antonio Maria de la Iglesia no jornal *La Galicia*, D. Manoel Murguia, na sua excellente *Historia de la Galicia*, D Rosalia de Castro, sua esposa, nos *Cantares gallegos*, abrindo caminho a sympathicos poetas, Saco y Arte compondo uma Grammatica gallega, e Cuveiro Pinhol um pequeno Diccionario; em 1884 constitue-se a associação de *Folk-Lore gallego* na Coruña sob a presidencia da eximia escriptora Pardo Bazan, e um membro d'essa junta D. José Perez Ballesteros publica o *Cancioneiro popular gallego*, em 3 volumes; o illustre archivista André Martinez Salazar emprehende e leva muito adiantada a collecção da *Bibliotheca gallega*, e restitue á Litteratura o texto gallego do seculo XIV *Historia de Troya*. A publicação por ordem da Academia da Historia das *Cantigas de Santa Maria* de Affonso o Sabio, com o apparecimento dos Cancioneiros da Vaticana e Colocci vieram completar todo o material para a reconstituição historica da cultura gallega.

d'aquellas aldeias, *romances*, *cantares*, *adagios*, phrases e palavras que se ouvem na Galliza: o seu grito de alegria, depois das suas dansas e cantares é o *aturuxo* gallego; e se aos pacificos moradores das Ribeiras de Orbigo, de Las Vegas ou de La Cepeda, se lhes tirassem a capa parda *(auguariña)* ficariam vestidos com polainas, calção, jaleco, jaqueta e chapéo semelhantes aos usados em algumas aldeias das montanhas da Galliza, e ainda com differenças menos reparaveis do que as que se observam entre os aldeãos das diversas comarcas d'este paiz encantador.»

Este fundo ethnico que assimila o elemento leonez ao gallego deriva da primitiva população celtica, como infere o Dr. Miguelez: «Mais afastados dos gallegos parecem os Maragatos, a julgal-os unicamente pelos seus trajos; porém quem os tem visto bailar a sua dansa nacional *el corro* [1] e comparado com a *muiñeira*, encontrará analogias na fórma circular em que bailam as mulheres, no ár grave e severo dos seus movimentos, e em que os homens bailam dentro de um circulo destacando-se um d'elles por seus saltos, *figuras* e piruetas, uma d'estas especialissima, que os maragatos denominam *sapateta*, [2] sómente

[1] «Que sei eu, se o appellido ou alcunha de *Curitos* ou Coritos, com que Castella chasquêa dos Asturianos tem a sua origem dos Curetes? Vivi alguns mezes no Concelho de Llanas nas Asturias, e notei que a gente d'aquelles arredores, longe de sentirem que lhes chamem *Coritos*, fazem d'isso alarde por só elles serem os antigos *Coritos* verdadeiros. E' verdade que derivam a palavra da voz *Corium*, e da derivada *Coriza*, que é um genero de calçado; e fixam a época no tempo em que foram vencidos os Mouros em Cavadonga, paiz immediato.» Sarmiento, *Mem.*, n.º 82 e 83.) Merece reparo esta relação do nome nacional com o do calçado e com a dansa do *Corro*, ou da *Zapateta*; tambem na Catalunha dá-se o nome de *Corranda* á quadra ou cantiga.

[2] Na ilha de S. Miguel este baile circular conserva ainda o nome de *Sapateia*.

usada, ao que sabemos, entre elles e os gallegos, a qual consiste em um grande salto de hombros, tocando na sua maior altura as solas dos sapatos; salto difficil e perigoso que poucos chegam a dar com precisão e limpeza. O traje, o baile e alguns outros costumes dos maragatos são mui similhantes aos dos *bretãos francezes*; parecem ser aquelles uma tribu celta irmã da bretã, e por conseguinte das gallegas, digna por muitas rasões de um detido estudo comparativo.» [1] Ha porém uma differença entre os *Asturos* e os *Cantabros*, unificados administrativamente; o *bable*, dialecto caracteristico das povoações asturianas acaba ao entrar-se em Llanas; o *dejo*, dialecto das povoações cantabricas, não passa além do Cué ou de Puron. Como aponta J. Perez, nas suas *Notas de viaje por Asturias*: «al *astur* de ancha espalda, saliente pecho, mediana estatura, cara redonda y constitucion solida, sucede el *cantabro*, delgado, esbelto, nervudo. Difficilmente se oyen los ecos de la *danza*; la *giraldilla* aparece de otra manera, y el curioso registra un nuevo baile que se llama el *pericote*, desconocido del resto de las Asturas de Oviedo.» A distincção notada pelos geographos gregos e romanos dos primitivos habitadores da costa cantabrica subsiste através dos tempos, embora desde o seculo x da nossa éra o nome de Asturias se estendesse a todo o litoral cantabrico. [2] Não admira que com a tradi-

---

1 *Bibliotheca gallega* vol. 12. Pag. xxv. Coruña, 1887. O Bretão francez é hoje considerado como Ligure.

2 O plural de *Asturias* designava no seculo IX toda a faixa sobre a costa do mar desde Navia até Laredo, bem como tudo o que do lado de áquem das montanhas havia de formar a Vardulia e os Condados de Castella; assim havia a *Asturia de Oviedo* (comprehendendo Cangas de Onis, Villaviciosa, Rivadesella, Llanes, Ponga, Aurieles o Cabrales); a *Asturia de Santillana* (abrangendo

ção poetica se dê a mesma persistencia, não só nas fórmas da transmissão oral, como observaremos no preciosos romances de *Estavillar*, como nos themas mythicos de uma raça não árica, que ainda n'esses romances se conservam.

A relação do Condado portucalense, em que se estabeleceu a Nacionalidade portugueza, com as Asturias, determina-se historicamente, na época em que se formavam as novas linguas vulgares, e n'ellas se elaboravam as velhas tradições poeticas. Consignamos os factos como os apresenta João Pedro Ribeiro:

O territorio do Porto conservou desde o tempo dos Suevos a dignidade episcopal, e até ser conquistado por Abdelasiz em 716, contou uma série de seis Bispos; o rei D. Affonso I, das Asturias, libertou o Porto, e «*chamou para o interior do reino os seus habitantes christãos*, para lhes evitar o risco.» D. Affonso III das Asturias, que começou a reinar em 866, *repovoou o Porto*, e até ao anno de 987, em que os reis asturianos conservaram este territorio, existiram Bispos com o titulo de *Portugalenses*, que fizeram Concilios, doações e sagrações de egrejas na Galliza e nas Asturias, onde por certo se conservavam ausentes. Na doação de D. Ordonho II, de Leão, do anno de 922, da povoação com o nome de *Portugal* é apenas mencionada como *villa*, situada entre Mafamude e Coimbrões ao sul do Douro no sitio da antiga Cale (*Gallia*, na doação, e hoje *Gaia*). Foi o Porto novamente conquistado por Almançor

---

Liébana e quasi Santander); a Asturia de Sanct'Anderii (a parte central da antiga Cantabria); e ainda a Asturia de Cuselio e Santa Maria del Porto, abrangendo Cuete e Santoña. Apesar das vicissitudes de outo seculos conservou-se essa demarcação territorail. (Juan Perez — *Por Asturias*. Notas de viaje.)

(anno de 987), mas reconquistado em 999 pelos filhos do Conde D. Gonçalo Moniz com a Armada com que vieram da Gasconha D. Inigo (Nonego: *Ennegus Portucalensis sedis Episcopus*, em 1025) e Sernando, que tambem governou a egreja do Porto.

Pelo casamento de D. Urraca com o Conde Raymundo, francez, Affonso VI deu-lhe o governo da Galliza até á fronteira serracena, em que entrava *Portugal*, designando já não a povoação ao sul do Douro, mas um territorio que se alargava para o norte; e casando D. Thereza, outra filha de Affonso VI, com o Conde Henrique de Borgonha, é destacado este territorio desde o rio Minho com o nome de *Portugal*, ficando um Condado egual ao da Galliza. [1] A transformação de um exiguo Condado em uma Nacionalidade no seculo XII, que resiste a todas as tentativas de incorporação ou unificação *iberica*, é um phenomeno extraordinario e inexplicavel, se for desconhecida a differenciação ethnica, que suppre ainda hoje a falta de fronteiras naturaes separatistas. Esse individualismo de raça revela-se nas tradições poeticas, e por ellas remontando á desmembrada unidade *lusitanica*, chega-se á revelação de que a constituição da Nacionalidade portugueza resultou da revivescencia de uma perdida autonomia, a qual recebendo nova fórma politica nunca mais se extinguiu, avançando sempre até á ulterior expansão maritima em que reapparecia o genio ligurico.

Em um artigo sobre interesses litterarios portuguezes, escrevia o illustre lusitanophilo Gomez de Baquero, lamentando «*o afastamento intellectual e moral dos dois povos irmãos da Peninsula iberica;*» con-

---

[1] João Pedro Ribeiro, *Dissertação historia juridica*, p. 9. Coimbra, 1834.

signava o facto, que se observa, sem procurar explical-o: «*Parece que entre ambas naciones se alza un invisible muro que trueca su vecindad en apartamiento.*» [1]

Effectivamente esse antagonismo existe na raça: *Iberos* e *Lusitanos* têm troncos differentes d'onde provieram; occuparam a peninsula entrando n'ella de direcções oppostas; as invasões celticas que produziram a mestiçagem dos *Celtiberos* não penetraram na Lusitania, e embora a Galliza e a Andalusia fossem integradas na unidade iberica, a formação do Estado de Portugal com autonomia politica foi uma revivescencia d'esse *lusismo*, atacado e dispersado pelos Romanos. Portanto, como o antagonismo de Portugal com a Hespanha não provenha das separações de territorio, nem de instituições religiosas, politicas ou sociaes differentes, ha um instincto latente na raça, que lhe ditou este rifão, que é uma synthese:

De *Hespanha*, nem vento,
Nem casamento.

Ao que o Ibero, preponderante pelo numero, corresponde com um desdem significativo, porque cobre a sua impotencia:

Portuguezes pocos,
Y esses -- locos.

Essa loucura era revelada pelo nosso instincto de raça, o genio das expedições maritimas, com que desvendámos o Mar Tenebroso, e pelo Sonho do Quinto Imperio do mundo por um *Soter*, ou salvador da nossa nacionalidade depois de bem aniquilada, o

---

[1] *La España moderna*, de 1 de Septembro de 1900.

qual na Edade media já apparecera na lenda religiosa de San Thiago, n'esse fragmento da Lusitania — a Galliza.

Estudada rapidamente a Poesia popular da Galliza, em vista d'esta unidade ethnica, pode-se hoje avançar mais, graças ás investigações da *Colleccion de los Romances que se cantan por Asturianos*, de D. Juan Menendez Pidal, publicada em 1885.

Menendez Pidal descreve o estado da tradição poetica das Asturias, explicando a sua conservação: «Isoladas as Asturias do resto da Peninsula por dilatadas cordilheiras de montanhas, guardou incolume a sua independencia em outros seculos, como até hoje traços caracteristicos de passadas civilisações e usos de outras edades. — Quem visitar qualquer das nossas aldeias mais remotas, julgará achar-se ainda em plena Edade media:... ouvirá fallar a rude e incipiente lingua de Berceo e de Segura; verá os visinhos convocados á campa tangida reunirem-se em Concelho para tratar do procommum; e ouvirá resoar por canadas e valles canções romanescas, e agitar-se a tradicional *Danza* em roda da bysantina egreja no dia do santo patrono.—Não é para admirar que um povo como este, agarrado a vetustos costumes e isento do influxo das correntes novas... conserve em sua memoria muitos dos velhos cantares, eccos longinquos de outras éras... Ainda hoje sôam na bocca dos nossos montanhezes. O labrego no tempo das segas, volta para casa a cantar guiando a valente junta; e emquanto o carro chia com monotono e prolongado guincho sob o peso da erva cheirosa, elle com a aguilhada ao hombro, e a alma embalada em gratas lembranças, entôa os amores de *Gerineldos* e da Infanta, ao som da *Bemdita Madalena*. A velha de carnes duras canta a meia voz emquanto atiça o fogo da lareira, a dolorida historia da *Delgadina*, que morre

de sêde, preza em uma torre de seu perverso pae. O pastor, que ao pôr do sol recolhe dos sombrios reconcavos do monte, anima a infinita calma do crepusculo com a monotona cantoria de *El galan d'esta villa;* e moços e moças em ruidosas *esfoyazas*, quando arrancam a dourada espiga do milho, ou em nocturnas fiadas, emquanto a neve cobre veigas e congostas, e o vento assobia pela chaminé, concertam em robusto côro o romance do *Conde Flor*, ou o que relata a precoce viuvez da innocente *Dona Alda.*» [1] Que o dialecto *bable* ou popular fosse substituido pelo castelhano nos cantos tradicionaes, e mesmo que velhos themas historicos da época da reconquista se tenham obliterado na transmissão oral, em nada isso prejudica a reconstrucção das fórmas poeticas primitivas da região galecio-asturo-portugueza.

Menendez Pidal apresenta um cantar lyrico colligido de uma velha de outenta annos, na comarca de Grado, que conserva a fórma da *Muiñeira*, considerado já singular «por la metrificacion desusada que en él se emplea»:

—Ay, probe Xuana de cuerpo garrido!
Ay, probe Xuana de cuerpo galano!
  Donde le dexas al tu buen amigo?
  Donde lo dexas al tu buen amado?

«Muerto lo dexo á la orilla del rio;
Muerto lo dexo á la orilla del vado!

—Cuánto me das volverételo vivo?
Cuánto me das volverételo sano?

«Doyte las armas y doyte el rocino,
Doyte las armas y doyte el caballo.

---

[1] *Viejos Romances*, p. IX.

—No he menester ni armas ni rocino,
No he menester ni armas ni caballo...

Cuánto me dás volverételo vivo,
Cuánto me dás volverételo sano? [1]

A fórma lyrica decahindo do uso dava logar a uma maior vitalidade na fórma narrativa ou épica, sustentada pelo estimulo da celebrada *Dansa prima*, carateristica das Asturias. E' no romance que acompanha essa dansa, que se observa a repetição do mesmo verso alterando a palavra final, para assonantar alternadamente as vogaes tonicas; constitue o genero de *Estavillar*, designação tomada do romence:

—Ay! un galan d'esta villa,
ay! un galan d'esta casa,
ay! él por aqui venia,
ay! él por aqui llegaba.

Ay! diga lo qu'él queria,
ay! diga lo qu'él buscaba.
«Ay! busco la blanca niña,
ay! busco la niña blanca;
que tiene voz delgadina,
que tiene la voz delgada;
la que él cabello tejia,
la que él cabello trenzaba.
—Ay! trenzadicos traía,
ay! trenzadicos llevaba?
ay! que non l'hay n'esta villa,
ay! que non l'hay n'esta casa;
sinon era una mi prima,
sinon era una mi hermana,
ay! de marido pedida,
ay! de marido velada...
Ay! bien qu'ora la castiga,
ay! bien qu'ora la castigaba
ay! con varas las d'oliva,
ay! con varas las de malva!...

1 *Romances asturianos*, p. 245. Pela repetição dos primeiros dois versos ou Refrem, desenvolve-se largamente a canção.

O romance é extensissimo, porque o seu elemento narrativo prolonga-se com a *Dansa*, que o cadenceia entre dois grupos. Menendez Pidal diz, que é o Romance mais vulgarisado nas Asturias, o mais extenso, e ao entoal-o chamam *estavillar*: «Chamaremos a attenção para a fórma estranha d'este popularissimo romance, que offerece a dupla assonancia combinada em monorrimos alternos, de egual maneira como se enlaçaramos os pés assonantados dos distinctos romances, collocando invariavelmente um de cada qual em continuação do outro. Ordinariamente um verso leva em si a palavra que hade servir de assonante ao que segue; de sorte que a maior parte das vezes se repete o conceito enunciado anteriormente com a simples alteração da ordem dos vocabulos. Esta original estructura adapta-se perfeitamente á fórma *dialogada*, que predomina na composição, e ao processo que empregam na sua recitação: *divididos em dois córos homens e mulheres*, formam uma especie de dança hebrêa, entoando uns um verso e replicando outros com o seguinte.» [1] Menendez Pidal descreve esta dança inseparavel do Romance: «Usa-se desde a antiguidade nas Asturias, á qual chamam *Danza prima*, cujo nome indica bem claramente quão remota é a sua origem. Assim o revelam a sua fórma circular, a pratica constante de acompanhar os passos com heroicos cantares, os apellidos sagrados e guerreiros em que prorompem os que tomam parte n'ella,... Nos dias festivos, religiosos ou civicos, em roda da monumental egreja, ou em noites de verão, ao luar, e diante das portas das casas, formam um côrro homens e mulheres de todas as condições e nascimento, travadas as mãos pelo dedo minimo, que estas tem cingido com um áro de prata

[1] Ibi, p. 306; nota ao n.º XXX.

em que tem engastado o mysterioso alicornio, sustentando o homem erguido, entre os dedos da mão direita que ficam livres, o páo curto e nodoso eriçado de cravos romanos á maneira de maça de combate. Ao gemebundo ecco da gaita celtica move-se a dança da esquerda para a direita com andar quieto e pausado, adiantando primeiramente os dançadores um com o pé direito e retrocedendo dois. A este movimento de vae-vem acompanha um outro egual do corpo e dos braços que estendem e deixam cair á uma com os regulados tempos da marcha; é então que tem que vêr os cacetes volverem sem tregua produzindo o effeito de uma selva de lanças que se agita. Um homem e uma mulher, geralmente os mais antigos, guiam a dansa, dizendo em concertado som alguns dos Romances proverbiaes, cuja toada é bastante parecida com o canto liturgico; e a cada um dos versos que repetem, exclama o Côro uma d'estas differentes invocações religiosas, conforme o asonante:—Valha-me San Pedro! — Nossa Senhora me valha! — A bemdita Madalena!

«Nos compassos do silencio não se ouve mais que o monotono rumor das pisadas, interrompidas de vez em quando pelo selvagem e druidico *hi-ju-ju* (o *rifiido*, em Santander; o *atrujo* gallego, e *irrinzi* das Vascongadas) a que seguem os vivorios dos moços pertencentes a diversos concelhos, que excitam a rivalidade acclamando aquelle de que são naturaes menosprezando os outros. Os apellidos tradicionaes costumam ser *Viva Pravia! Muera Piloña!* ou vice-versa, povos que por significação historica reprensentam os bandos e antagonismos do paiz em épocas passadas.» [1] *Piloña* é Covadonga, ponto em que come-

[1] Ib., p. 65.

çou a reconquista neo-gothica, e *Pravia* era a côrte quando a realeza se estabeleceu em Cangas de Onis ; em Oviedo como ponto central, é que acabou a rivalidade, que ainda se expressa na tradição popular.

Os geographos e historiadores antigos e ainda os poetas descrevem estas dansas dos povos hispanicos, taes como Diodoro Siculo e Silio Italico; escreve D. Joaquin Costa: «folgava a juventude em cantar os seus romances acompanhados de vistosas dansas guerreiras, das quaes póde formar uma ideia quem tenha presenciado as *Dances* das montanhas de Aragão, a *Muiñeira* gallega e a *Danza prima* de Asturias, que perpetuam a tradição d'aquelle tempo. Diodoro diz-nos, que os *Lusitanos* executam uma dansa ligeira, que exige grande agilidade de pernas; porém Silio descreve-a com detalhes referindo-se á juventude gallega que acompanhou Annibal á Italia; ora proferem (ladram) cantares barbaros em sua lingua patria, ora batem no chão com os pés, avançando e retrocedendo alternativamente, e marcando o compasso com os escudos que se entrechocam. (Pun., III, 353)—Em muitos logares das *Asturias* dançam os homens sós, separados das mulheres, como os antigos *Lusitanos* e *Gallegos;* em outros dansam intercalados homens e mulheres, como na Bastetania (Strab., III, I, 6); em outros tempos formavam as mulheres a sua roda dentro da roda dos homens.—Mui semelhante é o modo de cantar os Romances (hoje cavalheirescos, geralmente) no Pyreneo do Aragão; emquanto ás *Dances* aragonezas e *Espatadantzas* (dansa de espadas) vascongadas, recordam a pyrrica ou dansa com armas, que os gregos remontavam aos tempos fabulosos, attribuindo a invenção aos *Curetes* ou aos Dioscuros.» [1] A Danza prima dura duas ou tres ho-

[1] *La Poesia popular española*, p. 401.

ras, em que se vão recitando romances; e termina por um simulacro de batalha, que ás vezes se torna perigoso pelas rivalidades locaes que aproveitam a occasião de se manifestarem.

Em Portugal temos um antiquissimo Romance intitulado do *Figueiral*, em verso quinario, e com as vogaes differentes nas assonancias; é um vestigio fragmentario separado da dança a que fôra primitivamente cantado. E' importante o facto, mas não é menos significativa a persistencia ainda hoje d'essa fórma metrica nos cantos populares contemporaneos, em Portugal.

No estylo das cantigas de *Estavillar* são essas de Rebordainhos (Moncorvo) em que ha a repetição do verso variando as vogaes; tem um pé de cantiga repetido por dois grupos:

CÔRO: Pela manhaninha, manhã,
Pela manhã.

HOMENS: « Pela mananinha do ser.
MULHERES: — Pela mananinha de olhar,
« Pela mananinha de o Abril,
— Pela mananinha de o Natal,
« C'um tendeiro me quero ir,
— Com um tendeiro me quero andar,
« Emquanto dinheiro lhe sentir,
— Emquanto dinheiro levar,
. . . .
« Inda leva um ceitil.
— Inda leva um real.
« Em não no tendo heide fugir-lhe,
— Em não no tendo heide-o deixar.

O refrem repete-se entre cada verso, para acompanhar a dança dos dois grupos. Ao mesmo genero de *Estavillar* pertence esse outro canto de Rebordainhos:

Côro : Na ribeirinha, ribeira,
N'aquella ribeira.

Homens: « Anda lá um peixinho vivo,
Mulheres: — Anda lá um peixinho bravo.
« Vamol-o caçar, meu amigo,
— Vamol-o caçar, meu amado;
« Comeremol-o cosido,
— Comeremol-o assado,
« Com bocado de pão trigo,
— C'um bocado de pão alvo;
« C'um canabarro de bom vinho tinto,
— C'um canabarro de bom vinho claro,
« Para mim e para o meu amigo,
— P'ra mim e pr'o meu amado.

A Cantiga da Raposa é nos mesmos moldes asturianos e primitivos:

Côro : Ferrungando se vae a raposa,
Ora vae ferrungando.

Homens: « Ferrungando se vae pela villa,
Mulheres: — Ferrungando se vae pela praça,
« Na bocca leva uma pita,
— Na bocca leva uma pata.
« Raposa, deixa a minha pita,
— Raposa deixa a minha pata.
« Antes deixarei a pellica,
— Antes deixarei a samarra,
« Que deixar tão gorda pita,
— Que deixar tão gorda pata. [1]

Vejamos agora a fórma narrativa ou épica; o ro-

[1] *Annuario para o estudo das Tradições portuguezas*, p. 21 a 23. Leite de Vasconcellos não lhe fixou a fórma estrophica. No *Cancionero Gallego*, de Ballesteros (t. I, p. XXIX a XXXIII) demos-lhe a fórma da *Muiñeira*, reunindo em parelhas os versos da mesma vogal; sem o sabermos então, tirámos-lhe o seu caracter de *Estavillar*, mais primitivo, mas d'esse erro resulta o ver-se comumo a canção se converte adaptando-se a outra dansa.

mance do *Figueiral*, que foi transcripto de um Cancioneiro do seculo XV, liga-se pela sua estructura a este fundo ethnico, considerando o seu thema mythico do rapto das donzellas particularisado em uma lenda da sociedade mosarabe explorada na credulidade popular pela contribuição exigida pelos *Votos de San Thiago*. Não procuramos como as nymphas Hesperides, da tradição classica, presas pelo Dragão se convertem nas donzellas do tributo que Aurelio e Mauregato pagavam aos sarracenos; a estructura poetica do romance, genuinamente popular, é que se torna um verdadeiro documento ethnico. Transcrevemos aqui o romance, tal como Ribeiro dos Santos o trasladou do *Cancioneiro* manuscripto do Dr. Gualter Antunes:

Côro: No figueiral figueiredo,
A no figueiral entrei;

Homens: — Seis niñas encontrara,
Mulheres: « Seis ninhas encontrei;
— Para ellas andara,
« Para ellas andei;
— Lhorando as achara,
« Lhorando as achei;
— Logo lhes pescudara
« Logo lhes pescudei,
— Quem las maltratara
« Y a tão mala ley.

Côro: No figueiral figueiredo,
A no figueiral entrei.

— Uma repricara:
« Infanção, nom sei.
Mal houvesse la terra
Que tene o mal'Rey.
S'eu las armas usara
Y a mi fee nom sei

Se hombre a min levara
  De tão mala ley.
A Deus vos vayades,
  Garçon, cá rom sey
Se onde me fallades
  Mais vos fallarei.

No figueiral figueiredo,
  A no figueiral entrei!

—Eu lhe repricara:
  A mi fee, nom irey,
Ca olhos d'essa cara
  Caros los comprarey.
A las longas terras
  En traz vós me irey;
Las compridas vias
  Eu las andarei;
Lingoa d'aravias
  Eu las fallarey;
Mouros se me visse
  Eu los matarei.

No figueiral figueiredo,
  A no figueiral entrei.

—Mouro que las guarda
  Cerca lo achey;
Mal la ameaçara
  Eu mal me anogey.
Troncom desgalhara,
  Troncom desgalhei;
Todolos machucara,
  Todolos machuquey;
Las niñas furtara,
  Las niñas furtey;
La que a mi fallara
  N'alma la chantey.

No figueiral figueiredo
  A no figueiral entrei.

Do *Cancioneiro* do Conde de Marialva, do século xv, extraiu D. Mariano Soriano Fuertes esta le-

tra com a musica, que transcreveu na sua *Historia de la Musica en. España;* temos pois a letra poetica e a musica, mas nenhum vestigio nos indica a dansa a que se entoava. Na tradição popular da Galliza ha apenas a lenda oral de *Peito burdello* ou de *Val Doncel,* ligada ás tradições heraldicas do solar dos Figueirôas. A obliteração d'estes tres elementos generativos Poesia, Musica e Dansa faz-se diversamente: ás vezes conserva-se a menção do acto; assim nas recitações das narrativas épicas, em que se apaga a melopêa contínua, a dansa resume se em um balanço cadenciado, como se usa na Finlandia com as *runot* da grande Epopêa do *Kalevala,* como descreve Léozon Le Duc: «Para cantarem os seus runot os bardos filandezes escarrancham-se sobre um banco dous a dous, em frente um do outro, ambos de mãos dadas bamboando-se pausadamente na direcção horisontal. Um dos dois começa cantando uma estrophe, que o outro repete, dizendo depois a sua, que o primeiro repete a seu turno, e assim por diante, emquanto durá o canto, isto é, muitas vezes dias e noites inteiras.» [1] Não nos pode ser indifferente este facto, quando se reconhece hoje a relação do elemento anthropologico *Samo-lassed,* lapo-finnico, com o ligurico. No Romanceiro asturiano e no portuguez encontram-se muitos vestigios de uma alternancia de assonantes, que revelam essa primitiva relação com a Dança e Canto dialogico:

Yendo yo cuestas abajo.
volviera cuestas arriba...
No me niegue la verdad,
no me diga la mentira.

(Pidal, *op. cit.* p. 81.)

[1] *Kalevala* p. 2, nota 2. Trad. franceza.

En poder de Moros vá,
  en poder de Moros iba,
En poder de Moros vá
  la esposa de Don Garcia.
. . . .
Dios la guarde, la mi madre,
  Dios la guarde, madre mia,...
(*Ib.* p. 132.)

Alla arriba en aquel monte,
  alla en aquella montiña,
Do cae la nieve a copos,
  y el agua muy menudiña...
(*Ib.*, p. 156.)

Dona Carolina Michaëlis, liga um interesse extraordinario a esta alternancia dos assonantes, sobre o que funda uma theoria sobre a formação dos Romances: «que *o parallelismo foi primitivamente completo*, e que dois grupos de pessoas que cantavam, alternativamente uma especie de canto amebeo, acompanhado das evoluções da dança, um se servia do texto em *ia*, emquanto o outro empregava os versos em *ara* (ou *ar* e *ara*, etc.) repetindo quasi com as mesmas palavras as ideias enunciadas pelo primeiro grupo. E' claro que n'este caso o parallelismo (de que ha restos em muitos Romances) e a alternancia entre as duas rimas devia abranger todo o romance construido, se a minha hypothese tiver fundamento, sobre o typo seguinte:

—Por sua bocca dizia
«Por sua bocca fallava:
—Esta agua benta fica,
«Esta agua fica sagrada.
(Vasc., *Rom.* III.)

«Este antiquissimo e interessante typo, representado nas Asturias pelo celebre texto: ***Ay! un galan d'esta villa***, e ***Ay, Juana, cuerpo garrido***, recolhido

em Portugal da tradição popular pelos trovadores da côrte de Dom Diniz nos seculos XIII e XIV, e aproveitado para bailados e cantigas palacianas, e imitado nos seculos XV e XVI pelos musicos das capellas reaes e por Gil Vicente, admitte e merece um estudo mais amplo...»[1] Encontramos uma imitação lyrica jogralesca d'esta fórma de *estavillar* em uma canção do Pero da Ponte, n.º 567:

Se eu podesse desamar
A quem me sempre desamou,
E podesse algum bem buscar
A quem me sempre mal buscou...

A theoria da alternancia contínua na formação do Romance *cantado por dansantes*, verifica-se pela facilidade com que qualquer romance oral recitado se póde ampliar *estavillando*, como se diz nas Asturias. Apresentamos aqui um Romance colligido na ilha de San Jorge (Açores) que se liga com as tradições scandinavas do cyclo poetico de Sigurd; os versos com o traço — são de proveniencia oral, os versos com « são os *estavillados:*

ROMANCE DE SIGURD

— Eu bem quizera, senhora,
«Senhora, bem quereria,
Um dia fallar com ella,
— Com ella fallar um dia.
Isso como pode ser?
«Como é que pode ser isso?
Se na sala aonde passo,
— Se na salla aonde assisto,
«Estariam cinco guardas
— Cinco guardas estariam?
A primeira guarda era
«A primeira guarda seria

[1] *Revista lusitana*, vol. II, p, 215.

Um rio que bem corre
— Um rio que bem corria!
A segunda guarda era
«A segunda guarda seria
Uma parida leôa
—Uma leôa parida!
A terceira guarda era
«A terceira guarda seria
Uma garrida campana
—Uma campana garrida!
A quarta guarda era
«A quarta guarda seria
Um velho que nunca dorme
— Um velho que não dormia.
E a quinta guarda era
«A quinta guarda seria
Dous manos que eu tenho
—Os dous manos que eu tinha!

Com todos, minha senhora,
«Com todos, senhora minha,
Eu me havia com todos,
— Com todos eu me haveria!
Esse rio que bem corre,
«O rio que bem corria,
Eu o passaria a nado
— Eu a nado o passaria!
«Essa parida leôa
— Essa leôa parida.
«Dava-lhe pão que comer,
— Dava-lhe pão que comia!
«Essa garrida campana,
— Essa campana garrida,
«Em agua fria a mettera,
— Mettera a em agua fria!
Esse velho que não dorme,
«O velho que não dormia
Eu bem o adormentára,
— Eu o adormentaria!
E esses dois manos vossos,
«Dois manos vossos que tinhas,
Eu dormiria com elles,
— Eu com elles dormiria!

No romance popular asturiano *El Penitente*, em

que se narra o arrependimento do ultimo rei godo D. Rodrigo, vem:

> Y dale de penitencia
> conforme le merecia.
> *Metiriàlo en una tumba*
> *donde una serpiente habia*
> que daba espanto de verla,
> siete cabezas tenia...

Menendez Pidal observa sobre esta circumstancia: «la dura penitencia de que se encierre con una culebra viva en un sepulcro, para lograr asi purificarse de sus culpas, trasunto acaso de *Gunnar*, nos Eddas, que é atirado a um poço cheio de serpentes, de cujo ataque se livra por algum tempo tocando harpa, fascinando-as com os seus sons; por fim uma morde-lhe o coração.» [1] Já vimos como o *bastão runico* é apontado inconscientemente nos romances açorianos da *Pobre viuva* e de *Flor Bella*. Não se encontra na tradição continental esse Romance açoriano de Sigurd, mas acha-se em outro que pertence ao mesmo cyclo, que se intitula *El Convito*, nas Asturias, e *Juliana e Jorge* em Portugal. Sigurd, segundo a tradição epica do Edda, esquece-se de Brunhilde com quem estava para casar, por effeito de uma bebida magica que lhe deu a mãe de Gudruna (*Gudriana*, na versão da Catalunha), com a qual elle depois casa. Como o Jorge dos romances insulano e brasileiro, Sigurd tambem tem um cavallo, Granni, que atravessa o fogo. Não é forçada a approximação; os dois irmãos de Gudruna, são os que apparecem no romance popular da ilha de San Jorge, Gunnar e Hogni. Este thema tradicional trazido para a peninsula

---

[1] *Viejos Romances que se cantan por los Asturianos*, p. 280.

na época das invasões scandinavas, pelos seus numerosos paradigmas europeus leva-nos á unidade do substratum ethnologico, e tambem ao seu sentido mythico. Apresentamos em primeiro logar a versão da Catalunha, [1] pela circumstancia de nos precisar o thema tradicional, aproximando depois a versão asturiana das portuguezas:

LA INNOBLE VENGANZA *(versão da Catalunha)*

Aqui esta la Gudriana
En son jardi delicado,
Cullintne lindas floretas
Per su lindo enamorado.
Mientras las estay cullendo
Don Guespo n'es arribado.

— Deu la guart, la Gudriana!
«Don Guespo ben arribado.
— Domingo en som de bodas;
Aqui vinch a convidarla.
«Que se senti aqui, Don Guespo,
En esta pedra picada,
Tomará un bocadito
Y en beurá una vegada.

Quant Don Guespo ho que begut
Ya no veya el seu caballo.
— Qué m'as dat la Gudriana,
Que no veo mi caballo?
«L'hi dada una medicina
Qu' el Doctó no l'ha ordenado.
— Si tingués papé y tintero
Per escriure una carta
A la triste de mi madre
Que no'm veurá torná á casa.

---

[1] Escreve Muñoz y Romero: «A reconquista attrae á Catalunha frankos e godos, e a população augmenta continuamente com os *Mosarabes*, que se vão libertando do jugo sarraceno.» (*Discurso* na recepção da Acad., p. 11.) *Romancerillo catalan*, n.º 256.

A' diez horas de la noche
Guespo malo yá n'estaba,
A las doce de la noche
Guespo muriendo ya n'estaba;
La punta de l'alba clara
Guespo enterrado estaba;
Ya portan la Gudriana
Que l'anavan á cremarla.

EL CONVITE *(versão das Asturias)*

— Vengo brindado, Mariana,
Para una boda el domingo...
«Esa boda, Don Alonso,
Debiera ser conmigo.
— Non es conmigo, Mariana,
Es con un hermano mio.
«Siéntate aqui, Don Alonso,
En este escaño florido,
Que me lo dejó mi padre
Para el que case conmigo.

Se sentára Don Alonso,
Presto se quedó dormido;
Mariana, como discreta,
Se fué á su jardin florido.
Tres onzas de soliman
Cuatro de acero molido,
La sangre de tres culebras,
La piel de um lagarto vivo,
Y la espinilla del sapo,
Todo se lo echó en el vino.

«Bebe vino, Don Alonso,
Don Alonso, bebe vino.
—Bebe primero, Mariana,
Que así está puesto en estilo.

Mariana, como discreta,
Por el pecho lo ha vertido;
Don Alonso, como joven
Todo el vino se ha bebido.
Con la fuerza del veneno
Los dientes se le han caido.

— Que es esto, Mariana?
Que es esto que tiene el vino?
«Tres onzas de soliman,
Cuatro de acero molido,
La sangre de tres culebras,
La piel de un lagarto vivo,
Y la espinilla del sapo
Para robarte el sentido.
— Sáname, buena Mariana,
Que me casaré contigo.
«No puede ser, Don Alonso,
Que el corazon te ha partido.
— Adios, esposa del alma,
Presto quedas sin marido;
Adios, padres de mi vida,
Presto quedaron sin hijo.
Cuando salí de mi casa
Salí en un caballo pio,
Y ahora voy para la iglesia
En una caja de pino.

Menendez Pidal nos *Viejos Romances asturianos* traz dois versos encontrados em um Romance glosado e desconhecido nas collecções castelhanas:

Qué me distes, Moriana,
Qué me distes en el vino?[1]

E' o vestigio do romance obliterado na tradição castelhana; a versão portugueza de Traz-os-Montes está tambem em um laconismo de dissolução:

DONA AUSENCIA *(versão do Campo das Vinhas)*

«Apeia-te, oh cavalleiro,
Vamos d'ahi merendar.
— Tu que tens, oh Dona Ausencia,
Guardado para me dar?

---

[1] Na collecção dos Pliegos sueltos da bibliotheca de Praga, publicada por Wolf. 1850.

«Tenho vinho de ha sete annos,
Se será muito guardar...
—Dona Ausencia, Dona Ausencia,
Que botaste a este vinho?
«Eu botei-lhe resalgar
E pós de lagarto moido.

— Oh meus filhos, sem ter pae,
Minha mulher sim marido!
Triste de ti, Dona Ausencia,
Co'o teu credito perdido. [1]

JULIANA *(versão da ilha de S. Miguel)*

«Deus te salve, Juliana,
Sentada no teu estrado!
—Deus te salve a ti, D. Jorge,
Em cima do teu cavallo!
«Eu venho te convidar
Se queres ir ao meu noivado?
—Espera-me ahi, D. Jorge,
Espera-me um bocadinho,
Emquanto te vou buscar
Uma taça com bom vinho.

«Que me deste, Juliana,
N'esta taça com bom vinho?
Que tenho o freio na mão,
Não enxergo o cavallinho?

— Ahi servirá de exemplo
A quem o quizer tomar;
Quem deve as honras alheias
Comsigo irá pagar.
«Já minha madre o sabe
Que não tem o seu menino!
—Já mia madre o sabe
Que eu não tenho meu marido.

---

[1] L. Vasc., *Rom.*, n. VII.

JULIANA *(Versão de Pernambuco)*

—Deus vos salve, Juliana,
No teu estrado assentada.
«Deus vos salve, rei Dom Joca,
No teu cavallo montado.
Rei Dom Joca, me contaram
Que tu estavas p'ra casar?
— Quem t'o disse, Juliana,
Fez bem em te desenganar.
«Rei Dom Joca, se casares,
Tornae ao bem querer,
Poderás enviuvar
E tornar ao meu poder.
— Eu ainda que enviuve,
E que torne enviuvar,
Acho mais facil morrer,
Do que comtigo casar.
«Espera ahi, meu Dom Joca,
Deixa subir meu sobrado,
Vou vêr um cópo de vinho,
Que p'ra ti tenho guardado.
—Juliana, eu te peço
Que não faças falsidade,
Vejaes que somos parentes,
Prima minha da minha alma.

«Que me deste, Juliana,
N'este copinho de vinho,
Que estou co'a rédea na mão,
Não conheço o meu caminho?
A minha mãe bem cuidava
Que tinha o seu filho vivo!
«A minha tambem cuidava
Que tu casavas commigo.

— Oh meu pae, senhora mãe,
Me bote a sua benção,
Abrace bem apertado
O meu maninho João.
Meu pae, senhora mãe,
Me bote a sua benção;
Lembranças á Dona Maria
Tambem á Dona Cellerencia.

A minha alma entrego a Deus,
O corpo á terra fria,
A fazenda e o dinheiro
Entregue a Dona Maria.
— «Cale a bocca, meu Dom Joca
Ponde o coração em Deus,
Que este copo de veneno
Quem te hade vingar sou eu.
Já acabou-se, já acabou-se,
Oh flor de Alexandria!
Com quem casará agora
Aquella moça Maria?
Já acabou-se, já acabou se,
Já acabou-se, já deu fim,
Nossa Senhora da Guia
Queira-se lembrar de mim.

(Versão do Ceará)

Dom Jorge se namorava
D'uma moçinha mui bella;
Pois que apanhando servido
Ousou logo de ausentar-se,
Em procura de outra moça
Para com ella casar.
Juliana que isto soube
Pegou logo a chorar;
A mãe lhe perguntou:
— De que choras, minha filha?
«E' Dom Jorge, minha mãe,
Que com outra vae casar.
— Bem te disse, Juliana,
Que em homens não te fiasses;
Não era dos primeiros
Que as mulheres enganasse.

— «Deus te salve, Juliana,
No teu sobrado assentada!
«Deus te salve, rei Dom Jorge,
No teu cavallo montado.
Ouvi dizer, rei Dom Jorge,
Que estavas para casar?
— «E' verdade, Juliana,
Já te vinha desenganar.

«Esperae, rei Dom Jorge,
Deixa eu subir a sobrado;
Deixa buscar um copinho
Que tenho p'ra ti guardado.
— «Eu lhe peço, Juliana,
Que não haja falsidade;
Olhe que somos parentes,
Prima minha da minha alma.
«Eu lhe juro por minha mãe,
Pelo Deus que nos creou,
Que rei Dom Jorge não logra
Esse seu novo amor.
— «Que me deitas, Juliana,
N'este seu copo de vinho?
Estou com as rédeas nas mãos
Não enxergo meu rucinho?
Ai, que é de meu paesinho?
Por elle pergunto eu?
Eu morro, é de veneno
Que Juliana me deu.

— Morra, morra o meu filhinho,
Morra contrito com Deus,
Que a morte que te fizeram
Ella quem vinga sou eu.
— «Valha me Deus do céo,
Que estou com uma grande dor;
A maior pena que levo
E' não vêr meu novo amor.

Nos Cantos populares da Ukrania, colligidos por Chodakowski, e publicados em 1834 em Moscow por Maximowicz, encontra-se uma *duma*, ou narrativa tradicional, cujo thema é em tudo similhante ao romance portuguez de *Juliana e Jorge*. Transcrevemos da traducção publicada na *Revista britanica* (1845. t. I, pag. 634):

Oh! não vás á festa esta noite,
Gregorio, oh Gregorio!
Ha bruxas entre as raparigas formosas,
Gregorio, oh Gregorio!

Acautella-te da de cara trigueira.
Gregorio, oh Gregorio!
Porque ella deita-te o olhado fatal,
Gregorio, oh Gregorio!
Ella arrancou a erva ao domingo,
Ai! foi para ti, Gregorio!
Segunda feira de manhã lavou-a,
Ai! para o Gregorio!
Na terça feira ferveu a erva venenosa,
Ai, para o Gregorio!
Na quarta a peçonha estava feita,
Ai! para o Gregorio!
Quando na quinta, elle veiu, já não respirava
Gregorio, oh Gregorio!
Na sexta feira levaram-no para a cova,
Gregorio, oh Gregorio!
A mãe bateu na filha, era sabbado,
Gregorio, oh Gregorio!
— Filha ruim, porque o mataste tu?
Gregorio, oh Gregorio?
«Mãe, oh mãe, a aflicção não conhece justiça,
Gregorio, oh Gregorio!
Porque elle fez promessas fingidas a duas raparigas.
Gregorio, oh Gregorio!
Agora, elle já não pertence nem uma nem a outra,
Gregorio, oh perfido Gregorio!
Elle sustenta-se de terra fria e humida,
Gregorio, oh falso Gregorio!
Tiveste a paga que mereceste,
Gregorio, falso Gregorio!
Quatro taboas e um coval estreito e negro,
Gregorio, falso Gregorio!
Que os moços saibam o que os espera,
Gregorio, oh Gregorio!
Quando dão a palavra mentida a duas donzellas,
Gregorio, oh Gregorio!
Agora a tua sorte é ser pasto dos bichos,
Gregorio, oh Gregorio!
Emquanto eu vou logrando alegrias da vida,
Gregorio, oh Gregorio!
Oh judia, vem cá, traze-me o copo de vinho,
Gregorio, oh Gregorio,
Quero entoar o canto funeral do traidor.
Gregorio, oh Gregorio!»

Na *Historia do Lied, ou a Canção popular na Allemanha*, Edouard Schuré, traz uma ballada de origem sueca, intitulada *A historia de Olaf*, que pertence ao mesmo thema tradicional de *Juliana e Jorge* (pag. 106 a 108):

Olaf, de noite pela floresta cavalgava destemido,
Para o convite da boda; cantarolava divertido.

Os Elfs, dansando, atravessaram-se-lhe no caminho,
E a rainha da selva estendeu-lhe a sua mão branca:

— Salve, senhor Olaf! muito bem vindo seja!
Não foi para dançar commigo que vieste aqui?

«Dansar? não, eu não posso, não me apetece dansar;
A'manhã, ao romper do dia é o meu casamento.

— Ouve lá, bello Olaf, vem dansar commigo,
Tenho duas esporas de ouro destinadas para ti.

Tenho o mais bello vestido, e o mais rico manto,
Meus dedos o teceram, e a lua os córou.

«Dansar? não, eu não posso, eu não quero dansar,
A'manhã, ao romper do dia devo estar casado.

— Ouve lá, bello Olaf, vem dansar commigo,
No meu verde palacio tenho um montão de ouro para ti.

«De ti um montão de ouro bem quizera acceitar,
Mas, por amor de Deus, eu não posso dansar.

— Pois então, tu recusas-te a dansar commigo?
Que sem tardar a morte vá comtigo na garupa.

Ella levanta o braço e toca-lhe sobre o coração.
«Meu Deus, que sinto eu? Meu Deus, que dôr!

E depois collocando-o pallido sobre o seu cavallo:
—Vae dansar ámanhã com tua amada no baile.

E quando elle chegou ao lumiar de seu castello,
Sua mãe o esperava, e lhe disse logo:

= Meu filho, o que é que tens ? Filho, metes-me medo.
Por que trazes os olhos tão baços; de que é essa pallidez?

«Socegue, minha mãe! minha mãe, não tenha medo,
Uma Elf das florestas me bateu sobre o coração.

= Deita-te, filho querido; seja o teu somno socegado,
A' tua noiva, ai! o que é que lhe contaremos ?

«Dizei lhe que eu cavalgo por montes e por valles,
Que experimento na caça os meus cães e cavallos.

Elle deitou-se e dormiu. Ao romper da alvorada
Chegou a noiva, já pelo caminho cantando.

— «Que é isto ? choraes, mãe ? o que tendes ? dizei-m'o.
Porque é que o meu amado não está no pé de ti ?

= Oh filha, elle cavalga por montes e por valles,
Experimenta na caça os seus cães e os cavallos. =

A donzella levantou a coberta bordada a ouro,
E o senhor Olaf estava ali palido e morto.

Nos cantos populares da Escossia, ha um com o titulo *Lord Randal*, que é o mesmo thema da *Juliana e Jorge:*

— Onde estiveste, lord Randal, meu filho ? Onde é que estiveste, meu lindo rapaz.
«Andei pelo bosque, minha mãe; fazei-me a cama depressa, por que venho cansado da caça, e preciso deitar-me.
— Onde é que jantaste, lord Randal, meu filho ? Onde é que jantaste, meu lindo rapaz ?
«Jantei em casa da minha fiel amada, minha mãe; arranjae me a cama depressa, por que venho cançado da caça e preciso bastante deitar-me.
— O que é que tu comeste ao jantar, lord Randal, meu filho ? Que foi que comeste ao jantar, meu lindo rapaz.
«Comi enguias cosidas, minha mãe; arranjae-me a cama depressa, por que venho cansado da caça e preciso bastante deitar-me.
— Que é dos teus cães, lord Randal, meu filho ? Que é feito dos teus cães, meu lindo rapaz ?

«Elles incharam e morreram, minha mãe; arranjae-me a cama depressa, por que eu venho cansado da caça, e bem preciso deitar-me.

— Oh! desconfio que estás envenenado, lord Randal, meu filho? Receio que estejas envenenado, meu lindo rapaz.

«Oh, sim, eu estou envenenado, minha mãe. Arranjae-me a cama depressa, por que estou a arder por dentro, e preciso deitar-me. [1]

Aproxima-se mais da versão sueca este canto da Escossia, *Lord William*:

«William era o mais destemido cavalleiro, que a bella Escossia alimentava; e, ainda que afamado em França e Hespanha caiu, sob a mão de uma dama.

Passeava sósinha uma donzella na orla d'esta floresta sombria, quando ella ouviu telintar umas rédeas; e desejou que este ruido fosse signal de uma aventura feliz.

«— Vem a meus braços, meu caro William, sê o bem vindo na minha casa; ali terás boa meza, vasta lareira, e archotes em barda.

«— Eu não quero parar, não me atrevo a parar; não quero ir a teus braços: uma donzella mais linda do que tu dez vezes espera-me em Castlelaw.

«— Mais linda do que eu, Willie! Donzella mais linda dez vezes do que eu, isso nunca viram os teus olhos.

«Inclinou-se sobre a sella para abraçal-a antes de partir; e com um punhalsinho muito agudo, ella lhe atravessou o peito.

«—Galopa, galopa, sir William! galopa, crava ambos os acicates; a tua linda menina de Castlelaw desespera por te não ver chegar.

«Então fallou um bello passaro no alto de uma arvore: — Para que mataste este senhor tão nobre? Elle vinha para te desposar....»[2]

Tambem na Bretanha franceza colligiu o Dr. Roulin um romance tradicional sobre este mesmo thema,

---

[1] Walter Scott, *Cantos populares das fronteiras meridionaes da Escossia*. t. III, p. 252. Trad. Artaud.

[2] Ib., III, 234. — Ballada *Edward*, en Percy, *Reliques*.

que J. J. Ampère publicou nas *Instructions relatives au Recueil de Poésies populaires de la France:*

— J'ai fait un rêve cette nuit
Que m'amie était morte;
Sellez, bridez-moi mon cheval,
Que j'aille voir m'amie.

Son cheval il s'est arreté
Près d'un buisson de roses;
De trois l'amant prit le plus beau
Pour donner à s'amie.

— Tenez, belle, prenez mon coeur,
Ce beau bouton de roses;
La bell', je viens vous convier
De venir a mes noces.
La bell', la bell', si vous m'aimez
Ne changez pas de robes.

La première est de satin blanc,
L'autre est de satin rose.
La troisième est de beau drap d'or
Pour fair'voir qu'elle est noble.

Du plus loin qu'on la voit venir
«Voici la mariée!
=La mariée point ne la suis,
Je suis la delaissée.

L'amant vient, la prend par la main,
Et la mène à la danse;
Après le quatrième tour
La belle est tombe morte.

Elle est tombée du côté droit
L'amant du côté gauche.
Tous les gens qui étaient présents
S'disaient les uns aux antres:

«Voilà le sort des amoureux
Qui en épousent d'autres.

D. Carolina Michaëlis discutindo a versão portugueza de Traz-os-Montes, indica outros elementos

comparativos: «Distingue-se tambem a parallela sueca *Der Knab im Rosenhain* (germanisada por Mohniche em *Wolslieder der Schweden*, Berlim, 1830); a fórma allemã *Die Schlangenköchin* (Wunderhorn, 16). E entre os representantes turanianos, a finnica, admiravelmente imitada pelo poeta inglez Swinburne no seu *The Bloody Son* (*Poems and Ballads*, Lond. 1885; o original publicou-se em *Finnica Velyusmaaja*, trad. por Schott) e as da Transilvania, dos Szekler, por Meltzi.»

Muitos outros cantos populares das Asturias apparecem na tradição oral da Extremadura, da Andalusia e do Algarve; este prolongamento coadjuva por si mesmo a procurar a relação ethnica, explicada pela extensão da antiga Lusitania. [1]

*

* *

A creação do *Condado portucalense* desmembrando-o da Galliza, desde o rio Minho até ao Douro, tendendo a alargar as suas fronteiras até ao Mondego, assegurou a Affonso VI a incorporação castelhana d'esse estado, enfranquecendo lhe toda a resistencia para recuperar a perdida autonomia, ficando desde 1073 reduzida á condição mesquinha de provincia. Dividido o Condado portucalense em 1109, era

---

[1] Garrett, notando na xacara do *Cego* a phrase: Cego, lo meu cego... escreve: «Este é um modo de dizer provinciano bastante usado do nosso povo em quasi todo o reino. Filho, do meu filho; Madre, la mi madre, etc. occorre em muitas cantigas populares, romances e similhantes. São reliquias do antigo asturiano, que o nosso dialecto conservou mais do que o castelhano. O mesmo fizeram os nossos visinhos da Galliza. Tem sido tenaz n'estes bellos archaismos a poesia do povo; porque a salva de hiatos, que tanto lhe repugnam.» (*Rom*, III, p. 180.)

como um complemento da repressão do movimento separatista da Galliza em 981; mas este novo territorio, apesar da sua exiguidade, era impellido pela corrente dos acontecimentos para a aspiração á *autonomia*, no meio das luctas separatistas dos Estados peninsulares. A nacionalidade de Portugal constituida pelo filho do Conde Dom Henrique sob a fórma de monarchia, era a revivescencia de uma tradição *lusitana* abafada desde a occupação romana, e obliterada sob os dominios germanico e arabe. Foi esse o movel que coadjuvou a conquista aos sarracenos de todas os territorios até Lisboa, dando assim condições de estabilidade ao novo estado. Da tomada de Santarem ficou o ecco dos cantos populares no refrem da Canção trobadoresca:

> Ay sentirigo! ay sentirigo!
> Al e Alfanx, e al seserigo.

O trovador faz sentir a antiguidade do refrem quando diz:

> E non sey ome tan entendido
> Que m'oj'entenda o porque digo:
> *Ay sentirigo! ay sentirigo!*
> *Al e Alfanx, e al seserigo!*

E em outra canção apparece o mesmo refrem já mais abreviado:

> Pero eu vejo aqui trovadores,
> Señor e lume d'estes ollos meus,
> Que troban d'amor por sas señores,
> Non vej'eu aqui trovador, por Deus,
> Que m'oje entenda o porque digo:
> *Al e Alfanx e al seserigo.*
> (*Trov. e Cant.*, n.º 119 e 120)

Pela victoria do Campo de Ourique em 1139, o reconhecimento da independencia do novo estado im-

poz-se em 1143, terminando toda a suzerania a Castella pelo conquista do Algarve por D. Affonso III. A nacionalidade firmada agora no primitivo solo lusitano, revivescia nas suas qualidades ethnicas; e o genio da raça, as *expedições maritimas e mercantis*, das tribus liguricas, apparecia nas expedições do norte de Africa sob o governo de D. João I, o eleito da soberania popular, e nos descobrimentos do Mar Tenebroso, com que Portugal inicia a E'ra das Descobertas da America e do caminho maritimo da India. Por este encontro da sua missão historica, a Nacionalidade portugueza transformou o seu territorio de simples appendice da Hespanha em uma das primeiras potencias do mundo. O *lusismo* contrapoz-se ao *iberismo*, mantendo sempre a autonomia portugueza contra a absorpção castelhana. O sentimento nacional era a base da estabilidade portugueza; corrompel-o, obliteral-o nas almas era ferir de morte este povo, como resultou da pressão catholica inquisitorial e jesuitica. A tradição era o nexo affectivo, que na grande dispersão pelo mundo, dava convergencia á Patria portugueza, da qual dizia Camões com emoção religiosa: «Esta é a ditosa patria minha amada.» D'este afferro á tradição escrevia Verney, em 1747: «Sei que a maior parte dos homens vive mui satisfeita dos estylos e singularidades do seu paiz; mas não sei se ha quem requinte este prejuizo com tanto excesso como os Hespanhoes e Portuguezes...» [1] O seculo XVIII não comprehendia esta sympathia do povo pela sua tradição, mas a ella deve-se a conservação de elementos vitaes do passado. Os povos, como diz Augusto Comte, necessitam de uma synthese, ou de um sen-

---

[1] *Verdadeiro methodo de Estudar*, t. I, p. 231.

timento commum, que lhes dê a consciencia da sua unidade. Portugal teve esse sentimento intimo, que desde a Edade média até hoje o tem separado da incorporação hespanhola, máo grado as tentativas *ibericas* dos seus governantes. Esta faixa territorial *lusitana* ampliando se pelas suas conquistas na Africa, pelas descobertas maritimas no Atlantico, America e Asia, abriu á humanidade com a posse do globo, o inicio da éra pacifica, scientifica e industrial. A consciencia de uma missão historica, de um fim humano, como tiveram Israel e a Grecia, levou este povo a embalar-se no sonho do *Quinto Imperio do mundo*, um messianismo historico que alentou Portugal sob a annexação castelhana. A historia d'este Povo não é tão explicavel pela narrativa dos feitos dos seus grandes homens, como pela vitalidade das suas tradições, em que se apoia a resistente tenacidade em todos os meios cosmicos. Foi o povo portuguez, que antes do seu Poeta nacional esboçou a Epopêa do seu genio maritimo.

Referindo-se á vulgarisação das tradições troyanas e das peregrinações de Ulysses na peninsula hispanica, escreve Strabão os seguintes factos, que a critica moderna esclarece: «Não só na Italia se encontram passagens d'essas historias, senão *tambem na Iberia existem mil vestigios de taes expedições*, assim como da guerra de Troya.» (Liv. III, c. II, § 12.) [1]

[1] Denina, no *Essai sur les traces anciennes des caracteres des Italiens*, considera o auctor do poema dos *Argonautas*, attribuido ao Orpheo nythico, como escripto por Orpheo de Crotona; e que em 1787 um litterato italiano «profundamente versado nas antiguidades da Italia remota, avançava que a *Illiada* e a *Odyssea* foram compostas em um d'estes Collegios pythagoricos de que Polybio faz menção,» apontando que fôra no de Heraclea, junto da ribeira de Siris, que corre junto a Tarento. (*Op. cit.*, p. 6.)

O insigne historiador litterario J. J. Ampère, considerava o romance popular portuguez da *Bella Infanta*, ou da volta do Cruzado, como um vestigio do thema do Regresso de Ulysses; e dirigido pelo seu criterio, o romance da *Náo Catherineta*, é o symbolo das terriveis aventuras do mar, cuja emoção foi avivada na época dos temerosos naufragios da carreira da India, mas pertencendo a essa primitiva tradição ethnica do lusitano. E dizemos lusitano, porque podemos revocar este thema da *Náo Catherineta* para uma edade anterior á existencia de Portugal; ahi apparecece esse tremendo episodio da anthropophagia, que Tacito, na *Vida de Agricola*, ao descrever a pirataria dos Usipienses, que devastavam a Bretanha, referiu: «algumas vezes repellidos, foram reduzidos pela fome a comerem primeiramente os fracos, de entre elles, depois *aquelles a quem cahia a sorte*. Depois de terem assim circumdado a *Bretanha*, perderam os seus navios por não os saberem governar...» No romance portuguez ha o mesmo quadro:

Ha sete annos e um dia,
Sobre as aguas do mar!
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar,
Botaram sola de molho
Para ao domingo jantar;
A sola era mui dura
Não a poderam rilhar.
Botam sortes, á ventura
A qual haviam matar?
A sorte cahiu em preto
Ao Capitão general.
(*Cant. do arch. aç.*, p. 287.)

Nunca nos horrorosos lances descriptos nas relações emocionantes da *Historia tragico-maritima* transparece um vislumbre de tentativa de antropophagia; vê-se que o thema é uma persistencia tra-

dicional de uma edade anterior á nossa historia moderna. As observações do geographo Strabão em relação ao conhecimento das lendas odyssaicas e das lendas troyanas no occidente da Europa receberam uma luz nova nos estudos archeologicos contemporaneos; Cailleux, na sua obra *Poesias de Homero feitas na Iberia, e descrevendo não o Mediterraneo mas o Atlantico*, synthetisa a conclusão: «Que os dois poemas de Homero são inteiramente extranhos ao Mediterraneo: que a *Illiada* descreve uma antiga guerra feita na Bretanha pelos povos do continente; a *Odyssêa* é uma descripção do paiz e da região dos antigos Celtas (sc. Ligures.)» Em outro trabalho, *Os Paizes atlanticos descriptos por Homero*, tambem chega á conclusão, que: «Os paizes descriptos por Homero são a *Bretanha*, a *Gallia*, a *Iberia* e todos os *Archipelagos do Atlantico*; a religião que indicam os dous poemas perpetua se nas nossas crenças.» No seu outro livro sobre a *Origem da Civilisação*, resume no capitulo final alguns dos seus pontos de vista: «Ha já tres mil annos que possuimos a *Odyssêa*, e com esta guia na mão peregrinamos na bacia estreita do Mediterraneo, procurando infatigavelmente ilhas, praias, montanhas, povos, cavernas, portos que por alli não existem. Aonde a descripção do poeta nos aponta um golfo vamos encontrar um cabo; para chegar a um porto temos de singrar para a direita, e o porto fica á esquerda; uma ilha é annunciada como separada da costa por uma grande jornada de navegação, e nós avistamol-a da praia.» — «Plutarcho e Solino, sem se deixarem desnortear pelas ficções dos gregos, asseguram que a ilha de Ogygia, em que habitava Calypso estava no Atlantico, a cinco dias de navegação da ilha da Bretanha; emfim, quando se começa a conhecer bem as regiões oc-

cidentaes, adquirem-se sobre os paizes homericos noções mais precisas.» [1] Strabão cita em Hespanha uma cidade que tem o nome de *Odyssêa*, e na qual se mostravam os restos do navio de Ulysses;... Suidas, no seu Lexicon, fallando dos nomes de Hesiodo e de Homero: — «Pretendem que pertenceram tanto um como o outro á nação dos Atlantes.» E' este o nome do povo da civilisação bronzifera, que fez a navegação do oceano Atlantico, e que hoje se identifica com o povo da primitiva liga maritima os Ligures. Da persistencia das lendas odyssaicas cita Cailleux a passagem de Claudiano (*In Rufinum*, liv. I): «Ha nos confins da Gallia, sobre as bordas do Oceano uma caverna em que Ulysses congregou para libações sangrentas as sombras dos mortos.» E tambem a passagem de Tacito, na *Germania*, em que a embocadura occidental do Meuse, *Helli ostium*, tem o mesmo nome homerico de *Helion*, e em que existia uma inscripção mencionando a passagem do heroe. Cailleux applica á confirmação d'este ponto de vista os seguintes principios: quando os *phenomenos physicos* descriptos, as *distancias dos logares entre si*, e a sua posição respectiva, não coincidem com nenhum logar do Mediterraneo e se adaptam ao Oceano Atlantico, verifica-se a realidade geographica que se conservara mal esboçada nas lendas conservadas dos escriptores antigos.

Na *Illiada* vem citado o promontorio do Calpe, e o povo dos *Alizones*, [2] que outros não são senão «os *Luzones*, que habitavam as bordas do Ebro na nascente do Tejo, sobre os limites da nova e da

[1] Op. cit., pag. 526.
[2] Jubainville, *Revue celtique*, vol. XIX, p. 360.

velha Castella e do Aragão.» [1] Vê-se que este nome nos precisa a forma de *Luso;* e que as relações phenicias modificando a designação geographica de *Lusonia* em *Lusitania,* não é que deram o nome a esta região. Chega-se ao elemento radical topologico: o nome *les,* significa segundo Edwards, (nas *Recherches sur les Lengues celtiques,* pag. 398) a borda ou margem. Os terrenos marginaes do Tejo tem ainda hoje o nome da *Lesiria;* acham-se na Canção n.° 246, da collecção vaticana, empregadas as palavras *les* e *lex* n'esse mesmo sentido de borda:

> Vi eu mha madr', andar
> as barcas en o mar
>   e moyro-me d'amor.
> Fuy eu, madre, ver
> as barcas eu a *lez,*
>   e moyro me d'amor.
> As barcas en o mar,
> e foil-as guardar;
>   e moyro-me d'amor.
> As barcas en o *lex*
> e foil-as attender,
>   e moyro-me de amor...

Tambem se deu este nome *leus* ás barcas costeiras, como se vê pelo manuscripto de Antoine Conflans: «En la couste de l'Andalousie et de Granade a toutes ces manières de vaisseaux et autres barques, peschent le courail, presque semblables aux *leus* de gennes, lesquelles barques s'appellent barques couraillères.» [2] Não será phantasia applicar este mesmo radical *lez* a *Lisboa,* e a muitos logares da peninsula, como Lusaga, Lusera, Luson, Lusio, Lucenses;

---

[1] Reinach, *L'Espagne chez Homere.* Revue celtique, vol XV, pag. 209 a 215.
[2] Ap. *Histoire du Commerce* par Octave Noel, p. 10.

e na Aquitania Elusates, e Elisyces, um dos povos liguricos da Narboneza. Outra palavra apontada por Edwards, *lezen*, limite, condiz com o nome de *Lusones* dado aos povos do extremo occidente da Europa; e por este radical *lez* nos remontamos ao tronco dos Ligures, vivendo ás bordas do Baltico, o grupo Lappo-finnico, Somma-*lassed*, e Sabme-*lads*. Em uma barcarola do seculo XIV ainda se encontra:

> Em Lisboa, sobre lo *les*
> barcas novas mandei fazer;
> ay, mha senhor velida.
> (*Can. Vat.*, n.º 754.)

O archeologo Martins Sarmento, libertando-se da *illusão celtica*, tendo trabalhado com sinceridade sobre a origem ligurica dos Lusitanos, publicou em 1887 a sua interpretação das lendas odyssaicas ou argonauticas, revindincando para os exploradores do Oceano atlantico os factos attribuidos por Homero aos gregos. No seu livro *Os Argonautas*, conciliando os vestigios orphicos com o elemento tradicional conservado por Appolonio Rhodio, prova Martins Sarmento, que as lendas odyssaicas passadas no Mar Egeo, no Euxino e na Colchida, só condizem com a extensão do Atlantico desde o Cabo Bojador até á Gran Bretanha; e reconstruindo as expedições dos argonautas occidentaes, seria uma d'ellas partindo de Cadiz para o sul do Atlantico, costeando a Africa, ás Ilhas Afortunadas e á Madeira (Ogygia) e d'alli regressando a Tartesso. E' tanto mais notavel o trabalho de Martins Sarmento, quanto elle desconhecia as theses sustentadas por Cailleux dez annos antes, embora prejudicadas pela miragem celtica; mas não tirou toda a luz das suas descobertas, porque tendo attingido a clara comprehensão do substratum ligurico, ainda concede aos Phenicios as iniciativas argo-

nauticas dos nossos occidentaes. A persistencia das lendas chamadas homericas, na Hespanha, como o observou Strabão, foi deturpada pelos eruditos da Edade média latino ecclesiastica syncretisando os poemas gregos com a historia. Os chronistas Fredegario, Roricon, Warnefried consideravam os Frankos de origem troyana; tambem Eduardo III fundava a superioridade da Inglaterra sobre a Escossia nas suas origens troyanas; segundo o *Edda* de Snörre, são de origem troyana os Scandinavos, ampliando estas origens a todas as nações modernas o celebre dominicano Anio de Viterbo, dando logar ás doutrinas seguidas por Fr. Bernardo de Brito da fundação de Lisboa por Ulysses, admitida pelos humanistas da Renascença, como vêmos em Camões, dizendo de Ulysses: «Cá na Europa *Lisboa insigne funda.*» (*Lus.* VIII, 5.)

Que longa evolução critica e historica para chegar a descobrir o veio aurifero da tradição; as lendas odyssaicas encontradas por Strabão na Iberia eram peculiares dos *Lusones*, que as conservaram, apresentando um caracter archaico nos cantos populares portuguezes; a esse cyclo da *Náo Catherineta*, ligam-se outros Romances populares, como a *Bella Infanta* que interroga o forasteiro ácerca de seu marido ausente, e a *Noiva arraiana*, que pela chegada repentina do seu namorado escapa ao casamento involuntario a que a obrigavam. Effectivamente estes tres romances, encontram-se nas collecções hespanholas, italianas e bretãs, o que comprova mais o seu lusitanismo, ou pureza primitiva. Apontamos aqui o romance popular catalão *El grumete*, para se vêr a sua relação com a *Náo Catherineta:*

Set bastiments partiren de Marsella
Per aná á la ciutat d'Oran,
Set anys han anat en borrasca
Els mantiments van faltant.
El patró de la galera
Pallas curtas n' hi va tirant.
Tot tirant n' hi las pallas curtas,
La mas curta lí 'n perttocá.
—Qui será 'l gallardo mosso
Que la vida m'en salvará?
Li 'n dará una de mas fillas
Y un bastiment sobredaurat.
«Yo seré lo gallardo mosso
Que la vida li vall salvá.
—Qui'm vulg salvá la vida
Cubert' amunt ha de pujá.

Quant es al mitx de l'arbre mestre
El gallardo 's posa a' plorá:
«Yo no veig sino sol y aygua,
Y las onas de la mar.
—Puja, puja, gallardo mosso,
Molt mes amunt hasde pujá... [1]

Tem o contorno do thema portuguez, mas conserva-se menos completo; o mesmo se dá na versão asturiana *El Marinero*, em que o gageiro cae na agua. [2] Encontram-se mais paradigmas da *Náo Catherineta* na Bretenha, na Provença, em Bordeos, [3] o que explica a sua occidentalidade. Na tradição popular brasileira, o romance é cantado e dansado em representação, o que nos aproxima bastante da sua formação e destino primitivo; é a *Chegança dos Marujos*, espectaculo que se faz na villa do Lagarto (Sergipe) pelas festas do Natal; a descripção feita

[1] Milá y Fontanals, *Romancerillo catalã*, n.º 215.
[2] Menendez Pidal, *Viejos romances*, n.º LXXVII.
[3] Numerosas fontes bibliographicas vem referidas por Du Pumaigre.

por Mello Moraes dá-nos o elemento vivo da tradição, e o motivo da sua persistencia. Transcrevemos aqui o canto bretão, traduzido por Du Puymaigre do *Gwerzion-breiz-izel*:

«Escutae todos e ouvireis — um gwerz novamente composto — feito sobre um rancho de marinheiros — que se embarcaram sobre o mar profundo

«Vinte e sete annos elles — sobre o mar profundo embarcados, — e no ultimo anno dos vinte e sete — a comida lhes faltava.

«E ao faltar-lhes a comida — pensaram em comer um d'elles...

«E quando botaram sortes *(tiré la courte paille)* — foi no capitão que cahiu a sorte : — Senhor, Deus ! será possivel — que os meus marinheiros me comam ?

«Gageiro ! meu pequeno gageiro — tu és diligente e ligeiro — sóbe áquelle mastro grande - para saber aonde é que estamos.

Elle subiu cantando, — e chorando é que descera ; subiu ao pino do mastro — não avistou nenhuma terra.

«Sóbe ainda ao mastro grande — para saber aonde é que estamos, — será pela ultima vez.

«Elle subiu outra vez chorando, — mas depois desceu cantando : — Parece me que chegamos a terra — eu vi a torre de Babylonia...»[1]

Reunindo-se os numerosos paradigmas dos outros dois themas da epopêa odyssaica, a *Bella Infanta* e a *Nova roubada*, verifica-se a similaridade de uma tradição que deriva de uma raça commum occidental, que não é a celtica, como indicava Nigra, nem a germanica, como julgavam Gaston Paris e Jeanroy,

---

[1] *Vieux Chants portugais*, p. 174 ; e ahi vem a canção franceza :

Ad bout de cinq à six semaines
Les vivres vinrent à manquer.
Il fallut donc tirer au sort
Pour savoir qui será mangé...

mas uma raça navegadora que antecedeu a estas no estabelecimento de uma civilisação bronzifera e navegadora mercantil. Levou tempo a desvendar esse povo occidental, de que fallaram com tanta clareza Hesiodo, Herodoto, Eschylo, Strabão e Plutarcho.

Das luctas do povo Lusitano com os invasores romanos temos a figura de Viriatho, celebrada pelos historiadores de Roma; o Romance do *Monte Medulio*, encontrado na Galliza, vem tornar admissivel como referente a essa mesma tradição o seguinte canto da Serra da Estrella, das festas da Senhora do Desterro:

O VELHO MAIORAL

(Serra da Estrella — Tábua)

Voz: «Oh! como traz botas
De neve té o joelho,
No ingreme atalho
A gente do Velho!

Maioral na frente
Do rebanho andando,
Com o pezo d'annos
A rir ou chorando!

Côro 1.º: — San Romão! San Romãosinho!
Nosso firme advogado,
Tereis optima offerta,
Se nos escapar o gado.

Voz: «Ah! que magna turba
Vem lá debaixo ahi!
Direito á jugunda
E os nossos por aqui.

Côro 2.º: — Virgem do Desterro,
Nossa boa padroeira!
Protegei-nos, defendei-nos
Da tropa estrangeira.

Voz : «Romanos avançam
Ao cume da serra,
E o Luso se passa
Para detraz d'ella.

Côro : Ai, da Serra!
Ai, da Estrella!
Ai, do Alva!
Ai do frecheiro!

Voz : «Em mãos de africano
Na Serra Leôa,
Antes eu vira
Nos Montes da Lua;

Do que estou vendo.
Em Monte de Muro!
O gado está salvo
No porto seguro.

Côro 1.º e 2.º : — San Romão! etc.
— Virgem do Desterro, etc.

Voz : «Como é raça de cães,
Manteigas vão descobrindo,
Emquanto ficam lambendo
O Velho se vae sumindo.

Maioral vae diante
Co'o pezo da giria
Se vae atrazando;
Vão todos contentes,
Já nenhum chorando.

Velho o chamam,
Velho é elle, *sim*,
Nos annos é tenro,
Cá para nós
É o nosso menino.

Da Serra da Estrella,
Do Monte de Muro,
O gado está salvo
No porto seguro.

CÔRO 2.º : — Senhora do Desterro,
Bemdita sejaes!
Inda hoje no templo
Nos ouviraes.

CÔRO 1.º : — San Romão! San Romãosinho!
Nosso firme advogado,
Ahi tendel a offerta
Que é o nosso melhor capado. [1]

Desde que estas tradições poeticas pelo canto e pela dansa se ligaram aos costumes locaes e ás festas religiosas, estava alcançado o meio para garantir a sua persistencia popular, anonyma e inconsciente. Quem conhecer apenas o thema poetico na fórma do verso, vê um producto inerte, que tende a transmittir se pela recitação, que de cada vez se abrevia mais, até cair na narrativa laconica, prosaica; pelo conhecimento da sua fórma cantada e dansada, é que se reconstitue a perfeição da estructura poetica através de todas as suas deturpações. Já apontámos themas goticos na tradição portugueza, mas inteiramente reduzidos a lendas em prosa, ou transformados em sentido catholico; os titulos de *Conde da Allemanha*, (da *Arimania?*) de *Dom Garfos* e *Grifos* Lombardo (de *Graf*, Conde) revelam-nos que alguma cousa subsistiu da elaboração poetica da epoca visigotica na sociedade mosarabe. Do dominio dos Arabes veiu-nos o bello thema do *tributo das Donzellas*, conservado pela circumstancia do canto e da dansa no *Figueiral*, thema vivificado pelo interesse religioso com que se quiz justificar o tributo chamado dos *Votos de San Thiago*. E' tambem d'essa mesma epoca a lenda metrificada de *Santa Iria*, vi-

[1] Ap. Alb. Pimentel *Musa das Revoluções*, p. 44. (Destacámos as estrophes com a indicação de Vozes e Córos.)

vificada na tradição popular pela etymologia local de Santarem, e pela credulidade do mosarabe. A' influencia das invasões scandinavas não erraremos attribuindo themas poeticos do cyclo de Sigurd, que se manifesta nos romances *Eu bem quizera, senhora*, da *Donzella guerreira*, e de *Juliana e Jorge*. Toda esta elaboração é anterior á crise que se passou na poesia tradicional hispanica, quando appareceu a *Nova Mestria*, isto é a *Materia de França*, com o estabelecimento do poder real, no seculo XII. Este caracter archaico dos themas narrativos, tambem se manifesta nas Canções lyricas ou subjectivas, subsistentes ainda nas versões oraes.

Nos Cancioneiros trobadorescos portuguezes foram colligidas muitas composições de jograes gallegos, leonezes, valencianos e castelhanos reproduzindo as fórmas estrophicas e os themas poeticos das Canções populares, que andavam na tradição oral anterior ao seculo XII. Por esses productos intermedios á Côrte e ao Povo, se alcança o conhecimento indirecto mas positivo da existencia de um Lyrismo não escripto, que, longe de ser alterado pelo artificio trobadoresco, actuou n'elle renovando-o com themas e fórmas poeticas encantadoras. O auctor das *Origens da Poesia lyrica em França*, notando nos textos lyricos jogralescos portuguezes a influencia da poesia cortezã, propõe o problema: «se não se poderá admittir, que essa influencia foi inteiramente superficial, e que os assumptos tratados foram pelo menos tomados *de uma poesia popular e original*?

«Em verdade, é difficil provar que assim não acontecesse, mas será egualmente difficil a affirmativa.»

E contra a hypothese formulada apresenta: «Ainda que os themas mais habituaes sejam simplicissimos, parece-nos portanto que não foram directamente in-

spirados pelo espectaculo da vida como aquelles que encontramos em França, e que entre a realidade e a poesia ha um afastamento consideravel, em uma palavra, que ***parecem antes ser o ecco de uma poesia popular, do que essa poesia popular mesmo.*»** E das rasões a favor, diz: «As mais decisivas, em nosso entender, poderiam ser tiradas das fórmas proprias da poesia popular actual de Portugal, que não deve ser sensivelmente differente do que ella fôra na Edade média.» E' este o processo que temos seguido na reconstituição de uma poesia popular oral; não o empregou Jeanroy pelo motivo que confessa: «a lyrica popular nos differentes paizes da Europa tem sido mui pouco estudada, os seus elementos estão ainda imperfeitamente analysados, conhecemol-a muito mediocremente, é um terreno vastissimo e movente bastante para que ousemos procurar ahi um ponto de apoio. Comtudo, estamos convencidos, que o estudo da poesia popular em Portugal nos daria rasão.» [1] Todos os esforços empregados por Jeanroy para comparar as Canções jogralescas do ***Cancioneiro da Vaticana*** com a poesia popular moderna foram infelizes por esse desconhecimento, que o levòu a escrever: «Mas, o que nos parece certo é que esta poesia gallega é pobrissima, bastante sêcca para ter podido servir de modelo ás obras variadas e tão vivas dos poetas da côrte do rei D. Diniz; estes, ***podiam encontrar com prazer na poesia popular do seu paiz themas***, que tinham tomado da França; fizeram-lhes algumas imitações de detalhe, mas não foi ella no meu entender a fonte primitiva e unica da sua inspiração.» Os factos mostram o contrario; a poesia

---

[1] *Les origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age*, p. 322.

popular da Galliza é riquissima e bella, inspirando ainda hoje os seus poetas, como se vê nas idealisações de D. Rosalia de Castro, e a imitação popular nos Cancioneiros palacianos, ou na época dionisiaca, foi uma reacção nacional contra os artificios esgotados da eschola provençalesca, provocada pela concorrencia de todos os jograes de Hespanha a uma côrte aonde recebiam grandes recompensas. Assim, esse typo da lyrica popular sobre que elaboravam as novas Canções, tendia a revelar-se commum a muitos Estados peninsulares, galecio-asturo-leonez, e extremenho betico-algarvio, e a accentuar um fundo primordial *lusitano*, sympathico e persistente na recente nacionalidade de Portugal. As pretendidas imitações francezas dissolvem se n'essa communhão e unidade de typos poeticos similares á Italia, á Sicilia, á Gallia e á França, em cujo substractum ethnico se intégra Portugal.

Depois de affirmar que a maior parte dos themas populares do Cancioneiro da Vaticana passara de França para Portugal, Jeanroy hesita, e por fim confessa: «Mas, a ultima impressão que deixa esta poesia não é nitida; effectivamente, acham-se alli ao lado de genéros muito modernos, taes como a Pastorella, e fórmas mais artificiosas e mais recentes do que a Pastorella, — *vestigios mais archaicos do que em nenhum outro paiz romanico*; os personagens não são tomados da sociedade cavalheiresca como na Allemanha, mas do povo; o amor, alli se não é ingenuo, está immune das theorias cortezanescas.» (Ib., pag. 354.)

Este caracter *archaico* da poesia popular portugueza, que a destaca d'entre as outras romanicas e lhe explica as suas fórmas obliteradas, não podia ser comprehendido por Jeanroy por causa do seu exclusivo ponto de vista francez; lança-se por isso em phantasmagoricas explicações: «Será preciso admittir, que

a poesia franceza e a provençal entraram em Portugal muito cedo, *no momento em que ella era ainda puramente popular*, e que foi devido a uma segunda infiltração a Pastorella e as outras fórmas recentes? Ou então, é preciso pensar, que a nossa poesia só foi transportada para alli muito tarde, pouco tempo antes da época a que pertencem os textos conservados, mas que os poetas d'esta época tomaram gosto por estas fórmas, que em França começavam a envelhecer, e que elles fizeram reflorir transportando-as para um terreno virgem? — Parece-nos portanto, que os *vestigios archaicos que se acham em grande numero na poesia portugueza* são devidos, não á persistencia de uma poesia antiquissimamente importada em Portugal, mas a uma imitação reflectida e assás tardia dos themas que tinham continuado até então a viver em França.» (Ib., p. 338.) Todas estas ponderações são destituidas do saudavel criterio historico, e refutam-se pelos factos.

Quando o velho lyrismo francez era ainda *puramente popular*, quer dizer, oral, cantado e dansado, e em relação viva com os costumes sociaes, ainda Portugal estava incorporado na Galliza, mas essa população tinha os mesmos costumes e festas, e os cantos e dansas incidiam sobre os mesmos themas de uma tradição commum occidental. Quanto á infiltração mais tardía, ou á predilecção pelas formas já decadentes em França, tambem isso está em contradição com a situação dos jograes que de todos os pontos da Hespanha concorriam á côrte de D. Diniz, os quaes como homens rudes e pobres nunca foram a França, e reagiam contra a *nova Mestria*. A influencia franceza na formação do Condado de Portugal foi exclusivamente aristocratica, e na côrte de Dom Diniz exclusivamente *limosina*, tendo ainda assim de transigir com o gosto popular.

Nas conclusões do seu estudo, escreve Jeanroy: «nós podemos ao menos fazer uma ideia aproximativa do que era a nossa mais antiga poesia (franceza) com a ajuda das Canções populares modernas e da poesia portugueza, que, de todas aquellas que têm imitado a nossa, é evidentemente a menos repassada de elementos cortezãos, a mais visinha dos seus modelos e da natureza. Sobretudo se afastarmos das composições portuguezes, que peccam ás vezes por falta de simplicidade, tudo o que é requinte de ideia ou galanteio de expressão, ellas nos darão uma ideia bastante exacta d'aquellas que imitaram, mais exacta talvez do que as nossas Canções modernas.» (Ib., p. 144.) Volta á hypothese gratuita; os ***caracteres archaicos*** da poesia popular portugueza conservados mesmo através da elaboração semi-litteraria dos jograes e das imitações dos trovadores palacianos, dão uma ideia do que seria o lyrismo francez oral, não por o ter reproduzido, (o que é historicamente inexplicavel, e psychologicamente absurdo) mas porque nos aproxima immensamente d esse substratum ethnico, que identifica a tradição dos dois povos, que Belloguet definiu: «nós temos reconhecido nas Gallias a coexistencia de uma ***raça trigueira***, de cabeça redonda, estábelecida n'esta região vasta antes da chegada da raça loura que a subjugou.» [1] Ora, tocar n'este phenomeno, era remontar até aos ***brachicephalos***, do que Jeanroy faz troça, ao passo que se aproveita dos materiaes que accumulámos, ainda que sempre mal comprehendidos. N'essa ***raça loura***, a que se chama Celtica, é que Nigra assentava o substratum ethnico, que unifica a tradição da Italia, França e Hespanha; Jeanroy ainda segue a ***miragem celtica***,

---

[1] *Ethnogenio gauloise*, Preuves intellectuelles, p. 1,

indicando-a apenas. O archaismo das tradições poeticas de Portugal, explica-se pelo facto da Lusitania, de *raça trigueira*, ter escapado á invasão da *raça loura*, conservando-se no seu isolamento mais pura a sua população.

Ha uma fórma dramatica perdida na tradição portugueza europêa, mas conservada no Brasil, na persistencia do elemento colonial do seculo XVI; é o Auto do *Bumba meu Boi*, com que se dá as boas festas no começo do anno, diante das casas das pessoas amigas. Celso de Magalhães descreveu este rudimento dramatico: «Um outro grupo *pulava e saltava* diante de *um Boi, cujo arcabouço era de madeira, coberto com panos pintados*. No meio de tudo isto os fadistas, os trovadores da rua, com os violões enfitalhados, a cantarem desentoada e lugubremente modinhas em tons menores. E' o fundo do quadro, O variegado dos vestuarios ajudava a belleza do panorama.» E na *Revista brasileira* (I, 265) vem mais accentuada a festa popular do Natal e Reis, que se ligava aos costumes primitivos do começo do anno solar: «um magote de individuos, sempre acompanhados de grande multidão—*vão dansar nas casas, trazendo comsigo a figura de um Boi*, por baixo do qual occulta-se um rapaz dansador. Pedem com cantigas licença ao dono da casa para entrar. Obtida a licença *apresenta-se o Boi e rompe o Côro*,» Eis alguns trechos da representação popular em Pernambuco:

CÔRO: Vem, meu Boi lavrado,
Vem fazer bravura,
Vem dansar bonito,
Vem fazer mesura.
Vem fazer mysterios,
Vem fazer belleza,
Vem mostrar o que sabes
Pela natureza.

Vem dansar, meu boi,
Brinca no terreiro ;
Que o dono da casa
Tem muito dinheiro.
Este boi bonito
Não deve morrer,
Porque só nasceu
Para conviver.

VAQUEIRO, *que figura um negro ou caboclo vestido brulescamente* :

....
O', ó, meu boio
Desce d'essa casa,
Dansa bem bonito
No meio da praça...
Toca essa viola
Ponto bem miudo,
Minha boio sabe
Dansá bém graúdo. [1]

As peripecias do Auto desenvolvem-se com a doença do Boi, que está para morrer; com a vinda do medico, um padre, seguindo depois todos o seu caminho cantando. Aqui, o que interessa é a figuração exterior do boi e as saudações do anno novo; as palavras, a musica e a dansa são quasi que indifferentes. Roisel, no livro *Les Atlantes* nota o symbolo zodiacal representando a força fecundante do sol na representação do *Touro*, (p. 163) que em uma civilisação bronzifera marcava o começo do anno solar e sideral. Este symbolo zodiacal do *Touro* tem o mesmo nome que teve entre os Chaldeos *Tauro*, entre os Syrios *Thauro*, entre os Gregos *Taures*, entre os Romanos *Taurus*, entre os Arabes *Thaur* e *Thur*, e entre os Hebreos *Shor*; a semelhança das fórmas revela uma fonte com-

[1] *Cantos populares do Brasil*, p. 183. Ed. Rio de Janeiro, 1897.

mum de derivação tomada de um symbolo generalisado por um conhecimento superior. Os bois do trabalho, segundo Lelio e Varrão, eram chamados *Triones* em um velho vocabulo, e os povos septemtrionaes eram denominados pelo symbolo do *Touro,* como vêmos por Strabão que chamava aos Cimmerios anteriores aos Celtas, os *Treres;* segundo Jubainville, os Treres, considerados como um ramo dos Thracios, constituem um grupo anthropologico Thraco-Illyro-Ligure, fundo da população mais antiga das tradições da Grecia, Asia Menor, Italia, Gallia e Hespanha. [1] E acrescenta o mesmo auctor, apoiando-se em Strabão e Plinio, que o nome de *Taurini* era tambem designativo de um povo Ligure; Belloguet considera como raça dos Ligures do Caucaso os *Tauros* da Crimea. [2] Entre os povos hispanicos o *touro* torna-se um symbolo religioso e social, como os Touros de Guisande, em numero de trinta e sete, o revelam; as *corridas de Touros por cordas,* ainda hoje animadissimas na ilha Terceira, são uma fòrma hespanholisada do Auto do *Bumba meu Boi;* na procissão de Corpus-Christi em Mação: «Desfilam algumas corporações *e apoz um boi,* a que chamam *Boi bento,* com as pontas douradas e o corpo coberto com um manto de damasco guarnecido de ouro.» [3] Nas prohibições que a Egreja fez contra os costumes populares polytheicas, acha-se uma referencia á figuração do *boi* com sentido astronomico; em um sermão de Santo Eloy, do seculó VII, recommenda o fervoroso missionario:

---

[1] *Les prémiers habitants de L'Europe,* p 35.
[2] *Les Cimmeriens,* p. 35.
[3] *O Povo portuguez nos seus Costumes, Crenças e Tradições,* t. II, p. 294.

«Que nas calendas de Janeiro se não representem farças ridiculas *transfigurando-se em bezerro* ou em veado novo; e que na mesa se não entreguem a vergonhosas orgias sob pretexto de festejar este novo dia.» [1] A este costume, que se relaciona com as originens ethnicas e civilisação do Occidente, corresponde ou sobrevive ainda na tradição portugueza esse vestigio archaico de um rudimento theatral, o auto de *Bumba meu Boi*. Por isto se desprehenderá, que nos costumes populares e em muitas manifestações da actividade portugueza se determinam as caracteristicas do genio lusitano.

Pode-se estabelecer a continuidade de certas cerimonias funebres que eram acompanhadas de cantos e dansas, que Tito Livio denominava *Tripudiis hispanorum*, (liv. xxv, 17) e Silio Italico reconheceu como endechas nacionaes essas *barbara carmina;* Appiano descrevendo o funeral de Viriatho, falla das dansas guerreiras, que acompanhavam com o canto narrativo dos seus feitos: «cavalleiros e infantes corriam em differentes direcções, em volta da pyra, *proclamando as virtudes do desventurado caudillo, segundo era costume entre os hispanos...*» (vi, n.º 76,) O Terceiro Concilio de Toledo prohibia estes cantos aos mortos, dando-lhe o nome de *funebre Carmen*. Os Romanos ao conhecerem este costume peninsular equipararam as *Nenias* ás suas *Laudes* sem determinar o fundo ethnico que as unificava. Comprovava-o a similaridade conservada nos costumes populares do occidente europeu, taes como os *Lamenti* e *Tribuli* de Napoles, as *Attitidos* da Sardenha, os *Voceri* da Corsega, os *Aurust* do Bearn e as *Arrirajo* das Vas-

[1] *Acta Sanct. Belgii*, iii, 245.

congadas, as *Endechas* e *Clamores* em Portugal. Um alvará de D. João I, de 1385, prohibia o *bradar sobre finados*. Para comprehender o lado vivo d'este genero popular transcrevemos o seguinte trecho sobre os *Aurusta* do Bearn: «nos funeraes, quando a familia do defunto, para celebrar suas virtudes, não pode senão achar lagrimas, duas mulheres, poetisas de profissão, semelhantes ás *Voceratrices* da Corsega, improvisam coplas cantadas sobre um tom lamentoso: uma lembra as boas acções do defuncto, e a outra as más, imagem d'estes dois genios do bem e do mal, que parecem conduzir o homem na vida; este uso que se encontra entre outros povos, mas que em nenhum appresenta um caracter tão eminentemente religioso e moral, tem o nome de *Aurusta.*» [1] Frederic Rivares descreve o aspecto dramatico: «Os funeraes apresentam uma particularidade. Logo que o doente exhala o ultimo suspiro, o seu corpo é estendido no chão, no meio da casa, e rodeado de uma multidão de mulheres que oram e velam lançando ao espaço gritos lamentosos e medonhos gemidos. A mulher do defuncto e os parentes mais proximos estão á frente das carpideiras e improvisam cantos em que são celebradas as suas virtudes. Estes signaes de dôr e affeição acompanham o morto até á ultima morada, e a occasião em que a terra vae cobrir os caros despojos é indicada por uma explosão de gritos e de lamentações.

«Portanto, o nome de *Aurust* (é assim que se chama este canto) contém outras vezes mais do que louvores; é antes um julgamento do que uma oração funebre, e mais de uma vez os parentes e o

---

[1] Vignancour, *Poesies bearnaises*, p. VII, ed, Pau, 1852.

clero foram escandalisados por improvisos mais proprios para denegrir o morto e mesmo os vivos, do que a excitar as magoas da sua perda.» [1] D'este genero na Hespanha falla o Marquez de Santillana: «En otros tiempos, á las cenizas é defunciones de los muertos, *metros elegiacas se cantaban;* é aún ahora en algunas partes dura, los cuales son llamados *Endechas.*» Segundo Covarruvias, no *Tesoro de la Lengua castellana*, eram estas *Endechas:* «canciones tristes y lamentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente, ó en sepultura, ó cenotaphio;» e referindo-se á parte cerimonial: «Este modo de llorar los muertos se usaba en toda España; porque ivan las mugeres detrás del cuerpo del marido descabelladas, y las hijas tras el cuerpo de sus padres, mesandose y dando tantas voces, que en la iglezia no dejaban hacer el oficio a los clérigos.» Amador de los Rios declara que nunca pôde encontrar nenhum d'estes cantos funebres antigos da Hespanha; na poesia popular portugueza existe um precioso documento, as Endechas que o povo de Lisboa cantara sobre a sepultura do Condestavel D. Nuno Alvares Pereira. No *Agiologio lusitano*, traz Jorge Cardoso essa noticia: «Em cujo dia (12 de maio, da morte do Condestavel) costumava o povo de Lisboa e seu termo vir á sepultura, com grandes demonstrações de alegria agradecer-lhe a liberdade da patria com a celeberrima batalha de Aljubarrota, e outras de que estão cheias as chronicas, entoando com graça esta letra:

«El gram Condestabre
Nuno Alves Perera
Defendió Portugale

[1] *Chansons et Aires populaires du Bearn*, p. XX.

Con su bandera
E con su pendone.
No me digades, none,
Que santo és el Conde.»

«Estas seguidilhas eram muitas, de que só achámos o seguinte pé, com que todas rematavam:

«No me digades, none,
Que santo és el Conde.»[1]

Na *Chronica dos Carmelitas*,[2] Fr. José Pereira de Santa Anna, traz o seguinte testemunho:

«Quando o veneravel corpo do Conde jazia soterrado no chão... as mulheres dos cidadãos da cidade de Lisboa, como algumas d'ellas se juntavam na capella maior do mosteiro do Carmo, (que o Conde fez) um dia depois da Paschoa florida, que era a primeira oitava, com seus pandeiros e adufes, e outras tangendo as palmas: e com muito prazer e folgança, *cantavam e dansavam á roda* donde soterrado estava, começando uma das mulheres, que melhor voz tinha, e as outras respondiam ao que ella cantava; e diziam d'esta guisa:

«No me digades. none,
Que santo és el Conde.»

«Este estribillo repetiam infinitas vozes ao redor da sepultura, sobre a qual punham muitas capellas de flores, e as offertas que lhes deixavam em signal de gratidão pelas victorias que conseguira, e pela liberdade d'este reino, da qual fôra instrumento.»

Citamos apenas o facto para se vêr como corre-

---

[1] *Agiol. lusit.*, t. III, p. 217.
[2] Tom. I, p. 406.

spondendo a poesia á realidade de um costume, é da persistencia ethnica que se devem derivar as formas versificadas em epocas mais recentes. Fallando dos caracteres architectonicos dos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, de Alcobaça, e de San Vicente de Fóra, sem o estylo gotico do seu tempo, nem o estylo arabe do seculo XI, dizia Sousa Loureiro, director da Academia de Bellas Artes: «tem um typo, um caracter *lusitano;* porque *a Lusitania* existiu sempre como uma região, *como uma nação, como um povo particular e separado da união geral,* mesmo no tempo em que a Hespanha foi successivamente invadida por potencias estrangeiras...»[1] E é tanto mais evidente este caracter quanto essa forma de arte dependia de uma classe operaria, e exclusivamente popular. Herculano, no rigor critico com que procedeu contra a eschola historica dos falsos Chronicões representada em Portugal por Fr. Bernardo de Brito, exagerou o seu negativismo na *Historia de Portugal:* formulou que é impossivel encontrar relação entre os antigos Lusitanos e os que modernamente se denominam Portuguezes. Máo serviço contra a consciencia da nossa autonomia; ficavamos uns hespanhóes sem rasão de sêr, subsistindo apenas pela incapacidade unificadora dos *Iberos.* Os estudos da anthropologia e da ethnographia vieram caracterisar o individualismo de uma raça, e dos nossos costumes e tradições.

D. Carolina Michaëlis, referindo-se aos romances asturianos colhidos por Munthe a pouca distancia da raia da Galliza, diz: «Basta indicar esta situação geographica das aldeias que serviram de campo de exploração, para fazer surgir no espirito dos conhe-

---

[1] Ap. Raczynsky, *Lettres*, VI, p. 106.

cedores a suspeita de que as creações poeticas ahi recolhidas se ligam estreitamente com o rico fundo de *Romances de Segadas*, que se cantam ainda hoje em Galliza, e em *Traz-os-Montes*, e na faixa marginal do Douro, que pertence administrativamente á Beira Baixa (Freixo, Numão, etc.), formando assim um élo entre o folklore castelhano e o portuguez.» E nota: «o caso de as Asturias e a Galliza serem as unicas provincias *hespanholas*, em que ainda é costume persistente cantarem-se em côro, ao ár livre (nos largos das ruas, no campo ou na eira, em occasião de festa ou romaria e nas segadas) ou dentro de casa (durante as noites da quebra da amendoa, das esfolhadas do milho e nos fiandões de inverno) os bellos *Romances* historicos e novellescos, como egualmente a provincia de Traz-os-Montes e a região duriense da Beira são as unicas portuguezas em que acontece o mesmo.

«E como a melodia conserva e preserva o texto do verso, devem pois estas provincias, — Galliza, Asturias e Traz-os-Montes, e talvez parte do Minho, — ser as regiões em que a tradição conservou e conserva mais pura e menos alteradas e adulteradas as antiquissimas cantilenas epo-lyricas.» (*Revista lusitana*, t. II, p. 157.) Estas valiosas observações não conduziram o seu espirito á unidade ethnica lusitana, embaraçado tambem no celticismo de Nigra emquanto á generalidade dos themas poeticos.

§ 3.º *A região Extremenha-Betico-Algarvia*

Nas bases formuladas para a organisação do *Folk-Lore hespanhol*, Sociedade para a compilação e estudo do Saber e das Tradições populares, por D. Antonio Machado y Alvarez, estabelece-se como methodo: «Se duas ou mais das regiões mencionadas,

por sua homogeneidade de dialectos, analogia de costumes, condições geographicas, ou qualquer outra causa analoga, desejarem reunir-se formando um só centro, poderão fazel-o adoptando um nome os das regiões componentes, como por exemplo: Extremadura e Andalusia, seria denominado *Betico-Extremenho.*» O que é uma indicação de methodo, torna-se o resultado final da reconstrucção de uma unidade ethnica, quebrada pelas compressões administrativas ou politicas, e ainda persistente nos costumes e tradições.

Em um estudo sobre a Demotopographia iberica, lê-se: «chamavam-se na Edade Média *Extremaduras* ou *Extrema Daurii* ás extremas do rio Douro, e que é por conseguinte um erro o ter applicado um tal nome á região fronteiriça a Portugal, que se estende desde a Serra da Gata até á Serra Morena.

«Em uma inedita *Historia de Badajoz desde os tempos mais remotos*, affirma-se que em 983 ajuntou Bernardo II de Leão um exercito para combater o traidor D. Vela, caudilho christão que se passou para os mouros, e que pelo motivo de dar-se a batalha na margem do Douro, que foi a extrema de ambos os exercitos, se chamou desde então aquella terra *Extremadura*, e proseguiu-se denominando-se assim até á que está ao sul.

«Colmenares (na *Historia de Segovia*, e *Compendio de las Historias de Castilla,)* diz que o nome de Extremadura se applicou sómente á castelhana, até que os monarchas leonezes conquistaram outra que chamaram *Extremadura de Leão*, e com esta designação se conheciam em 1230, ao verificar-se a união das duas corôas.» O auctor da Demotopographia concilia estas duas opiniões:

«Nos começos da reconquista, tanto os Condes gallegos como os Reis de Leão e os Condes de Cas-

tella tinham posto a mira em ampliar suas fronteiras até ao Douro, e portanto desde o momento em que se aproximavam d'elle chamavam a esses limites *Extrema-Durii*, o mesmo em Castella que em Leão e Portugal, e d'aqui o terem sido chamadas *cabeças da Extremadura* tanto Soria como Segovia e Salamanca, e o ter-se estendido este epitheto a alguma outra povoação mais apartada das Extremaduras actuaes. Aquella tão variavel e contigente geographia que mudava tanto como os progressos da reconquista, acostumou-se a chamar Extremaduras ás fronteiras meridionaes dos estados christãos, e d'aqui o haverem Extremadura de Castella, de Leão e de Portugal;... No poema de *Las mocedades del Cid*, escripto porventura em tempos em que ainda não tinha sido conquistada nenhuma povoação da provincia de Cáceres, já ahi se mencionam as *Extremaduras*... Quando se conquistou Toledo chamou se á sua região *reino de Toledo* e então a Extremadura de Castella estendeu-se para o oéste, de sorte que Plasencia fica-lhes pertencendo, e em troca Soria era já da Extremadura leoneza. Assim a denominação da Extremadura seguiu estendendo-se até á Serra Morena, o mesmo em Hespanha como em Portugal apartando-se da margem do Douro, que lhe tinha dado o nome.» [1]

Don Joaquin Costa, no seu livro sobre a *Poesia popular española*, refere-se á importancia ethnologica d'esta região extremenha: «existe na Lusitania uma

---

[1] D. Matias R. Martinez, no *Folk-Lore Betico-Extremeño*, p. 115. Garrett notou o caracteristico do *e* paragogico na poesia popular portugueza: «O rigor do toante pedia qne se escrevesse *chegare* com *e* no fim, como pronuncía o povo de Lisboa e n'outras partes da Extremadura. Os antigos Castelhanos tambem assim regularisavam os seus toantes.» (*Rom.*, III, p. 292)

região não muito extensa, que merece ao historiador uma importancia excepcional: 1.º Porque n'ella se conservaram mais tempo do que em nenhuma outra parte da Peninsula, o culto, a lingua, e os costumes dos primitivos hispanos; 2.º porque por causa da sua situação, serviu de ***intermedio entre a Betica e a Celtiberia:*** referimo-nos á ***metade inferior da Lusitania extremenha***, noroéste da Tartessida, da extensão de umas vinte ou vinte duas leguas em quadrado, desde o Tejo a Alagon... Pertencem a esta região bastantes inscripções em que se repete um certo numero de nome indigenas, parecidos entre si, ...em nenhuma nomes de magistrados romanos; o que parece indicar que n'ella se conservou mais pura do que no resto da peninsula a civilisação primitiva. Na Lusitania, e principalmente n'esta região tiveram de refugiar-se as tribus primitivas (Kemses?) que povoavam o centro da Peninsula no tempo da invasão dos Celtas, e resistiram mais tempo á fusão com os invasores; ha nas inscripções nomes não latinos, para cuja interpretação ***são insufficientes os Vocabularios celticos.»*** E' n'esta região que vamos encontrar a persistencia dos costumes primitivos representados nos monumentos, como os Touros de pedra, com caracter religioso, ainda com a mesma consagração, tornada catholica.

Na tradição popular da ***Bretanha*** franceza existe uma lenda, que apparece metrificada nos cantos da Extremadura hespanhola e tambem nas Asturias; merece confrontar-se a lenda, deduzindo do seu estado n'estas regiões a concepção primitiva que a produziu: «Tal era a bella ***Dahut***, cuja historia é celebre na Armorica. Ella mudava muitas vezes de amante, e o seu maior gosto era ir assentar-se com o seu favorito sobre as bordas do mar, no alto de um rochedo, e depois repentinamente despenhal-o

no Oceano.» [1] Sobre este thema, vejamos a elaboração do povo asturiano no seu romance:

LA GAYARDA

Estando un dia Gayarda
en su ventana florida,
vió venir un caballero
por debajo de la oliva.

—Sube arriba, caballero,
caballero, sube arriba.
«No suba, no el caballero,
que le han de quitar la vida.

Al subir el caballero,
alzó los ojos arriba,
y vé siete calaveras
colgadas en una viga.
Gayarda pone la mesa,
caballero no comia;
Gayarda trae el buen pan,
del más fino que tenía;
Gayarda trae el buen vino
que es el mejor que tenía;
Gayarda hace la cama,
caballero bien la via;
entre sábana y colchon
puñal de oro le metia.
Allá por la media noche
Gayarda se revolvia.

=Tú, que buscas ahi, Gayarda,
que tanto te revolvias?
Si buscas el puñal de oro
yó en mis manos lo tenia.

Diérale tres puñaladas,
De la menor se morria.
«Abre las puertas, portero,
ábrelas que ya es de dia.

---

[1] Em. Chasles, *Hist. de la Litterature française*, Origines, p. 371.

—No las abro, el caballero,
Gayarda me mataria.
«Abre las puertas, portero,
que Gayarda ya está fria.
— Oh, bien haya el caballero
y la madre que lo paria,
de cien hombres que aqui entraron
ningun con vida salia.[1]

Apparece este romance na tradição popular da Catalunha, com o titulo de:

LA SERRANA

A la montaña de Oro,
Allí dentro de una cova,
N'hi havia una serrana
Blanca y rossa y no es morena.
Trae el cabello crespado
Y con una rica trenza.
Cuando quiere hallar un hombre
Ya se va por la ribera.

Veu veni un gallardo mozo:
— Gallardo mozo, detente.

S'en prenen mano per mano
Y s'en van dalt de la cueva;
La cueva n'era voltada
De cabezas de hombres muertos:
— Son los hombres que yo he muerto
Allí bax á la ribeira;
Lo mismo será de ti
Cuando mi voluntad fuera...

---

[1] *Viejos Romances asturianos*, p. 195. Menendez Pidal colligiu outras versões. O romanista sueco W. Munthe no seu romanceirinho asturiano *Folkpoesi frao Asturien* (1888) n. XI, tambem traz uma versão. D. Carolina Michaelis, no *Estudo sobre o Romance peninsular*, dá-o como obliterado na tradição castelhana. Em Portugal, só encontramos esta preciosa referencia nos Contos de fadas:

Torre da Madorna,
Quem vae lá não torna.

De tants bessos y abrasadas
La Serrana s'en aduerme,
Yo me vuy á poco a poco
Yo me vuy apartar d'ella.
Siete leguas caminaba
Sen se girarme enderrera.
Acabadas las siete lleguas
Yo m'en girava enderrera.
Ya veig vení la Serrana,
Venia toda correnta,
Ab un perro al costado
Que feya mes pó que ella.
— Detente, gallardo mozo,
Gallardo mozo, detente,
Que t'en vuy doná una carta
Per la gent de la ribera,
Sino l'escrich de mi sangre
Ya l'escriuré de la teua.
«Not pot ser, linda Serrana,
Que yo ya seré á mi tierra.
— Ay trista de mi, mes trista,
Ahora seré descubierta.

De tanta rabia y malicia
La Serrana se reventa. [1]

Na Extremadura hespanhola existe esta lenda local, conhecida pelo titulo de *La Serrana de la Vera*, cujo thema serviu de elemento dramatico a uma Comedia famosa de Lope de Vega e uma outra de Luiz Velez de Guevara. Barrantes, nas suas *Narrativas extremeñas*, traz esta lenda popular antiga, que aproximaremos do mytho religioso de Istar, resultando do confronto a sua clara comprehensão. Escreve Barrantes: «Ha na Extremadura alta uma tradição popular, que o transcurso dos seculos não tem apagado da memoria das gentes... E' a heroina da tradição uma mulher, circumstan-

[1] Ap. Milá y Fontanals, *Romancerillo Catalan*, n 259.

cia que indubitavelmente contribue para poetisal-a e perpetual-a desde os primeiros tempos; mulher formosissima, que por amores mallogrados cobrou tal odio aos homens, que se fez salteadora de estradas, e não só vencia os viajantes nas lides de corpo a corpo, como tambem os levava para a sua caverna, onde depois de gosar com elles os prazeres sensuaes em funebre orgia, os assassinava desapiadadamente, assignalando com grosseiras cruzes sua sepultura, até que a justiça de Plasencia poz termo ás suas aventuras com a forca.» (p. 1 e 2).

Em um rarissimo livro de 1667, intitulado *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de la Vera alta y baxa en la Extremadura*, por D. Gabriel Azedo de Barrueza (segundo Barrantes, plagio da obra de Fr. Gabriel de Talavera, do fim do seculo XVI) acha-se colligido um romance popular sobre a *Serrana de la Vera*, em que se reflecte a vetusta tradição. Transcrevemol-o segundo a copia de Barrantes, que diz faltar em todos os Romanceiros hespanhóes, e ser ainda repetida por alguns velhos:

Allá en Garganta la Olla,
En la Vera de Plasencia,
Salteóme una serrana,
Blanca, rubia, ojomorena.
Trae el cabello trenzado,
Debajo de una montera,
Y para que no la estorbára
Muy corta la faldamenta.
Entre los montes andaba
De una en otra ribera,
Con una honda en sus manos,
Y en sus hombros una flecha.
Tomárame por la mano,
Y me llevára á su cueva;
Por el camino que iba
Tantas de las cruces viera.

Atrevime y preguntéle
Qué cruces eran aquellas ?
Y me respondió diciendo
Que de hombres que muerto hubiera.
Esto me responde, y dice
Como entremedio, risueña :

«Y asi haré de ti, cuitado,
Cuando mi voluntad sea.

Dióme yesca y pedernal
Para que lumbre encendiera,
Y mientras que la encendia
Aliña una grande cena,
De perdices y conejos
Su pretina saca llena,
Y despues de haber cenado
Me dice :
«Cierra la puerta.»
Hago como que la cierro,
Y la dejé entreabierta ;
Desnudóse y desnudéme,
Y me hace acostar con ella.
Cansada de sus deleites
Muy bien dormida se queda,
Y en sintiéndola dormida
Sálgome la puerta afuera.
Los zapatos en la mano
Llevo, porque no me sienta,
Y poco á poco me salgo
Y camiño a la ligera.
Más de una legua habia andado
Sin revolver la cabeza,
Y cuando mal me pensé
Yo la cabeza volviera.
Y en esto la vi venir,
Bramando como una fiera,
Saltando de canto en canto,
Brincando de peña en peña :

«Aguarda, (me dice) aguarda,
Espera, mancebo, espera,
Me llevarás una carta
Escrita para mi tierra.

Toma, llévala a mi padre,
Dirásle que quedo buena.
—Enviadla vos con otro,
O' sed vos la mensajera.

Barrantes copía uma variante d'este romance do mesmo livro das *Amenidades*, fazendo sentir o gosto concettista da epoca litteraria a que pertence; não se afasta dos dados da tradição popular:

Allá en garganta la Olla,
En la Vera de Plasencia,
Salteóme una serrana
Blanca, rubia, oji-morena.
Rebozada caperuza
Lleva, porque asi cubierta
Su rostro nadie la viese,
Ni delle tuviese señas.
A lo galante el vestido
Con tanta gala y destreza,
Las basquiñas enfaldadas
Montes sube y montes trepa.
Sus cabellos destrenzados,
Con los arcos de sus cejas
Flechas arrojan al aire,
Y al aire las flechas vuelan.
Sus hermosos ojos negros
Saltean con ella mesma,
Pues si ella quita las vidas,
Ellos matan y dan penas.
Con una flecha en sus hombros
Saltando de breña en breña,
Salteaba en los camiños
Los pasajeros que encuentra.
A su cueva los llevaba,
Y dupues de estar en ella
Hacia que la gozasen
Si no de grado, por fuerza.
Y dupues de todo aquesto,
Usando de su fiereza,
A cuchillo los pasaba
Porque no la descubrieran.
Muchas hacinas de muertos
Se hallaban por alli cerca,

Ya de brutos destrozados,
Y ya comidos de fieras.
Nunca las fieras temió,
Antes, como si le fuera,
Por su reina entre ellas mismas
La levantan y respetan.
Con una piedra á la barra
Tiraba con tal destreza,
Que ninguno la ganó
Por muy tirador que fuera.
Era muy grande y pesada,
Que solo para movella.
Aun parecia imposible,
Cuando á ella muy ligera.
De su casa se salió
Y habitó en aquellas sierras,
Solo por no le dar gusto
En un empeño que intenta.
Quiso casarse con quien
Sus padres se le reprueban,
E como desesperada
Se fué á vivir con las fieras. [1]

O primeiro d'estes romances tem a fórma objectiva e dramatica da elaboração popular; o segundo como individual, é mais subjectivo e descriptivo de elaboção litteraria.

Barrantes procurou interpretar os dados da tradição com quaesquer elementos genealogicos das familias fidalgas de Plasencia, servindo-se dos versos de Lope de Vega e de Velez de Guevara; procedendo assim, obedeceu á tendencia vulgar que perpetúa ás tradições adaptando-as a novos successos.

No mytho babylonico da deusa Istar, vemos a desposada de Tammuz, separada d'elle pela morte, dar a morte a todos os seus amantes. Escreve Tiele,

---

[1] Ap. *Narrationes extremeñas*, de Barrantes, p. 15 a 18.
Na Comedia de Velez de Guevara um viajante canta uma outra variante d'estes romances, modelada nas formas populares.

na *Historia comparada das antigas Religiões do Egypto e dos Povos semitas:* «O seu amante ou esposo, Dumuzi (o filho da vida, Tammuz) assim como o Adonis de Aphrodite, da Asia occidental, morre prematuramente. O mesmo acontece a todos aquelles que ella ama, todos morrem envenenados por ella. E' por isto, que, quando ella offerece a sua mão ao heroe da epopêa, Tubar, (Gizdhubar) o heroe rejeita-a, e enumera aquelles a quem fez successivamente morrer, um homem ou um filho de homem, uma ave de rapina, um leão, um cavallo, um rei, um escravo. Quaesquer que sejam os mythos que servem de base a esta enumeração, o sentido não apresenta duvida: o poeta quiz symbolisar o poder do amor que se exerce sobre todos os sêres. Istar, furiosa com esta rejeição, vae queixar-se a Anu, e a Antu, que criam e lhe dão um *Touro* para combater o heroe que ousou resistir lhe. Porém este mata o Touro, que é chorado por Istar e pelas duas servas Samchati e Charimati (nomes que exprimem o prazer sensual.) Istar é manifestamente a deusa do céo que espalha a fertilidade, que nasce todas as primaveras e morre em todos os outonos; ella convida debalde o deus ardente do verão a unir-se a ella, e este mata, no *Touro*, a potencia fecundante do proprio céo.» [1]

E' pelo poema de *Isdubar* ou *Namrutu,* que se conhece este mytho de Istar; porém na epopêa o seu sentido naturista tendia a obliterar-se diante da lenda moral, com que veiu a perpetuar-se. N'este sentido, prosegue Tiele: «O poeta do notavel fragmento de que tomámos este mytho, parece tambem ter-se já, em certo limite, elevado acima do

---

[1] *Op. cit.*, p. 204.

ponto de vista puramente naturista. Istar não é para elle uma deusa amoravel e bemfazeja, ainda que a sua ausencia (emquanto está na *caverna infernal)* deva fazer cessar toda a vida sobre a terra.

«Istar soffre bastante, e o poeta deixa entrevêr que ella é bem merecedora dos soffrimentos. Os insultos que lhe atira a deusa do imperio dos mortos, testemunham que Istar era accusada de impudica, de infiel e dissoluta. — Se a casta e guerreira Istar não está separada da Istar voluptuosa, distingue-se d'ella especialmente sendo chamada a Senhora do exercito e das batalhas, *(Bilit ummani, tachasi)* o terror no combate, o archeiro dos deuses *(qasitti ili)* a filha primogenita do deus supremo do céo.» [1] Além do caracter sensual da *Serrana de la Vera*, os romances populares extremenhos insistem sobre o seu aspecto e habitos guerreiros, o que legitíma a nossa interpretação d'esta importante tradição peninsular. Nas superstições da Edade média, a crença no *Diabo-Venus*, especie de vampiro da sensualidade, é uma transformação intencional do mytho de Istar, que na sua fórma astrolatrica era identificada com o planeta Venus. Diz Tiele: «O planeta Venus, era-lhe consagrado, como estrella da manhã á deusa casta e guerreira, e como estrella da noite á deusa fecunda.» (p. 204) Não parecerá a nossa interpretação aventurosa, desde que se conhecer que um grande numero de Deuses ibericos, cujos nomes se conservam nas Inscripções lapidares, apparecem no pantheon chaldeo-babylonico e nos cultos de muitas tribus de raça amarella. [2]

---

[1] Tiele, *Op. cit.* p. 206.

[2] A divindade DINGIR (no accadico *Zu-An-Hur)* apparece entre os Tartar-kuch e Mogol, *Tagri* e *Tegri*; *Tairi* na Scandinavia; *Tangry* entre os Turcos; *Tangli* entre os Hunos; e *Tangara*, na Siberia e Yokute moderna.

Na tradição extremenha, além do romance descriptivo da *Serrana de la Vera*, já separado de toda a concepção mythica, tambem o *Touro* tem uma excepcional importancia nos costumes populares, relacionado com o drama hieratico das festas de San Marcos. São phenomenos de homeoplasias, ou adaptações dos elementos tradicionaes antigos ás condições actuaes; é o processo da conservação da poesia do povo.

Nos costumes da Extremadura conserva-se a festa religiosa do *Touro*, que é passeado processionalmente, e assiste á missa cantada, sendo por assim dizer uma fórma ainda não decahida em divertimento popular, como o *Bumba meu boi*, no Brasil. Em Brozas, na egreja de que é orago San Marcos, ha uma irmandade, á qual são offerecidos Touros, sendo um o escolhido, e na vespera da festa o mordomo com mais seis confrades vão buscal-o á vacada. Dirige-lhe o mordomo uma phrase já sabida, para que os acompanhe á egreja, e então sáe o Touro mansamente, seguindo com muito concurso de povo pelas ruas da villa, entrando em muitas casas pedindo-se esmola para o santo; n'essa noite da vespera da festa é guardado em um cerrado, sendo no dia seguinte conduzido o Touro á egreja aonde assiste á missa cantada, e depois acompanha a procissão levando nos cornos roscas de pão, grinaldas de flo-

---

A divindade das Vascongadas *Jaincoa*, *(Ian-Komé*, nas tribus Fetu) appresenta-se com o nome dividido em *Kami*, *Kamoi* no Japão e Ainos, correspondendo a *Yuma* entre os Tchermisses, e *Homa* dos habitantes da Bahia de Saldanha, deturpação da fórma accadica primitiva IUMA.

A' divindade peninsular *Endovelico* (em melhor graphia *En*-DOVEL-*ico)* corresponde entre os Ciganos da Biscaya a divindade *Am*-DUBBEL-*en;* no Mexico *An-Tumel-quen;* na Magolia *N*-DUBEB; e entre os Bohemios *Debel* e *Duvel*.

res, e cirios, portando-se sempre com uma mansidão espantosa apesar da multidão que muitas vezes o abafava. Na provincia de Huelva foi prohibida a festa do *Touro*. Marcos em 1772, por «manter-se o abuso de levar em procissão o *Touro* Marcos no dia da festividade d'este Santo, e que n'elle se praticam differentes cerimonias supersticiosas, taes como: Que antes da vespera vae com o estandarte a um cerrado aonde está o Touro, inclina diante d'elle o dito estandarte sobre o lombo e lhe diz: — *Vem, Marcos*; effectivamente lhe toca com elle, e obedece como uma ovelha; por vezes embravece se e foge; que para metel-o na egreja hade ser precisamente sobre a mão direita, porque se é da esquerda embravece-se.» [1] Em Elvas tambem ha este costume do *Touro* Marcos, sem o cerimonial dramatico da provincia de Cáceres. Vê-se que a egreja catholica não podendo supprimir o culto do *Touro* da festa agricola do povo, que começava o seu anno solar por esse signo zodiacal, deu-lhe uma adaptação alegorica ao evangelista S. Marcos. [2] E' um vestigio ethnico importante, caracteristico da raça a que pertence o ramo lusitano; em um Touro de pedra, de San Vicente de Alcantara, está gravada uma inscripção votiva: Burr-Magnonis; e em outro Touro de Avila: Burr-Macilonis. (*Corp. Inscr.*, II, 734; 3052). Diodoro Siculo (VI, 18) falla do caracter sagrado dos

---

[1] *Folk-Lore Betico-Extremeño*, p. 207 e 209.

[2] O nome de *Marcos* é tomado da cavalgada ou marcha do Touro; no dialecto bretão *Marc'hek*, designa o cavalleiro, e *Marc'hekaden*, a cavalgada. Foi pela necessidade de interpretar ou personificar os nomes, que o Leão da lenda de S. Marcos se transformou no Touro nos costumes hispanicos. — Nas lendas da Galliza, o feretro de S. Thiago é trazido a Compostella por uns *Touros* bravos.

Touros na Iberia, e do *sacrificio annual de um formoso Touro.*

Determinados nos romances da *Gayarda*, das Asturias, e da *Serrana de la Vera*, da Extremadura, que matam todos os seus amantes, os vestigios do antigo mytho da deusa Istar, da civilisação accádica, o Diabo-Venus da Edade média, outros desenvolvimentos do mesmo mytho apparecem no romance popular de *Juliana e Jorge*, commum a quasi todos os povos da Europa. Este romance, reduzido á simplicidade do seu thema, resume-se no castigo que uma amante dá ao seu namorado, no momento em que lhe annuncia que vae casar com outra mulher. A mesma simplicidade ou vulgaridade do assumpto faria com que o romance se decompozesse em fórma anedoctica, se é que elle tivesse origem n'uma idealisação da realidade; a sua conservação em povos diversissimos, e sempre na fórma poetica, explicam-nos que essa persistencia é devida á universalidade de um mytho, que se transformou em lenda popular, e se adaptou entre aquelles povos em que existiam concepções analogas, apesar da diversidade das raças em que elle se encontra.

As duas mulheres rivaes *Istar* e *Allat*, são duas manifestações diversas do principio feminino Belit: *Istar*, era adorada no planeta Venus, com as suas apparições ao anoitecer e de madrugada, [1] ou á luz dos dois crepusculos matutino e vespertino; *Allat*, é a noite, ou o Paiz immutavel da região escura do Inferno; ha antinomia entre as duas deusas, a que é a manifestação do mundo das estrellas e a Grande Senhora da Terra, a deusa chtoniana e infernal. Douzi, Douvazi (Thammuz) o esposo mysterioso de Istar, apresenta um caracter solar indiscutivel; a sua

[1] Lenormant, *La Magie*, p. 108.

entrada na região das sombras, no Paiz immutavel, cahindo sob o poder de Allat, mostra como o mytho nasceu da personificação do phenomeno da natureza. Lenormant, caracterisando o aspecto planetario nas religiões chaldeo-babylonicas como consequencia de uma systematisação de antigos elementos, conclue: «A unica divindade, que desde os tempos mais antigos appresenta uma physionomia planetaria bem determinada é Istar. Em contraposição, nada mais claro e mais bem estabelecido do que o caracter solar do seu esposo Douzi ou Thammuz; reconheceu-se desde longo tempo na religião da Phenicia, onde, demais, desempenhava uma acção muito mais consideravel na mythologia babylonica. Estes deuses, que morrem e resuscitam periodicamente, proprios do culto da Asia anterior, são personificações do Sol nas phases successivas do seu curso diurno e da sua carreira annual.» [1] A idealisação d'este phenomeno, o Sol descendo ao occaso, ou para as trevas da Noite, e para o solsticio do Inverno, deu-se tambem nos povos áricos, e é a base geral da sua mythologia. O aspecto planetario é exclusivameute chaldeo-babylonico, mas os mythos baseados sobre elle, podem facilmente adaptar-se ao aspecto crepuscular e solar das mythologias indo-europêas. Como Istar, a deusa com as duas apparições da estrella da tarde e da manhã, e esposa de Thammuz, Allat é tambem a esposa do Sol. Diz Tiele, na *Historia comparada das antigas Religiões:* «Os Babylonios tinham tambem a sua Allat, a rainha do imperio dos mortos, a esposa do Sol, residindo no mundo infernal, *a sombria deusa que lança veneno nas veias d'aquelles que violam os seus juramentos*, de sorte que re-

[1] Lenormant, *La Magie*, p. 120.

sultam as mais terriveis doenças.» [1] No romance de *Juliana e Jorge*, é com veneno que ella castiga o prejurio do amante quando lhe annuncia que se vae desposar com outra mulher; e elle, montado no seu cavallo, sente que lhe vae faltando a luz. Esta tradição apparece em uma duma da Ukrania *(Gregorio)*, em um canto da Suecia (*Historia de Olaf)*, em um canto da Escossia (*Lord Rendal* e *Sir William)*, na Bretanha franceza *(J'ai fait en rêve)*, nas Asturias *(El convito)*, na Catalunha *(La inoble venganza)*, e em Portugal, em Traz-os-Montes *(D. Ausenia)*, ilhas dos Açores *(O coso de Juliana e Jorge)*, no Brasil, Pará e Pernambuco *(Juliana e Jorge)* e em um Pliego suelto castelhano do seculo XVI (*Moriana)*. A quasi universalidade d'esta tradição entre povos tão diversos, como slavos, scandinavos, germanicos, bretãos e romanicos, prova-nos a profundeza primitiva das suas raizes ethnicas, e os varios gráos de transformação do thema primitivo fundado sobre uma concepção mythica.

A transformação dos mythos chaldeo-babylonicos operou-se ainda na grande civilisação da Asia anterior; basta recordar a relação entre a lenda de *Semiramis* com o mytho de *Samouramat*, o céo elevado, do Peixe *Oannes* com o mytho de *Hea* ou *Ea-Han* ou *Dagan*, o peixe-Salvador, que ainda persiste nos Contos populares. Nas dez versões do romance de *Juliana e Jorge* ha differentes gráos de elaboração do mesmo thema: na tradição scandinava, a historia de Olaf representa o conflicto de dois amores do mancebo entre o Elf e a noiva; conserva ainda o elemento mythico, quando o Sol no seu giro atravessando a floresta, é vencido pelo crepusculo da

[1] Tiele, *Op. cit.*, p. 199.

noite ou a Aurora vespertina sobre os amores da Aurora matutina. Na tradição da Finlandia, onde os vestigios mongoloides são mais persistentes como se observa pelo estudo da epopêa mythica do *Kalévala*, a tradição desenvolve-se na fórma de lenda, e o noivo que sacrifica a sua namorada é envenenado. Sabendo como na povoação primitiva da Europa entrou um elemento mongoloide, da mesma raça que na Asia anterior creou a grande civilisação accadica, e conhecendo se como persistem vestigios de superstições e cultos chtonianos, que os monumentos da Chaldêa hoje explicam, torna-se logico o acceitar a proveniencia d'estes vestigios poeticos conservados no Romanceiro popular, a que já se referia Strabão, maravilhado da sua enorme antiguidade, ou extensão. [1]

No prologo do ***Cancioneiro da Vaticana*** applicámos este criterio ethnico ás fórmas lyricas, cuja persistencia popular influiu na estructura de certas Canções trobadorescas de caracter objectivo, e de retornellos já sem relação com a dansa. Oppert e Lenormant traduziram Canções accadicas ou da velha Chaldêa, que apresentam fórmas estrophicas semelhan-

---

[1] Na obra de Th. Cailleux, *Origine celtique de la Civilisation de tous les peuples*, These XI, de paginas 137 a 201, sustenta com exuberantes provas geographicas, ethnologicas e historicas, as relações dos Scaldos do Baltico, dos Keltai da Iberia com os Khaldaioi (Chaldeus) da Asia anterior. Levar-nos-ia longe o resumo da sua exposição, em que interpreta a uma nova luz as descobertas accadicas e assyriologicas. D'essa these XI resulta uma comprovação do nosso processo critico sobre estes antigos themas poeticos peninsulares.

Em uma passagem da sua obra, (pag. 40) Cailleux escreve: «nas modernas excavações de Nineve, encontrou-se um pedaço de sino, cujo estanho analysado foi reconhecido como pertencendo a Cornouailles.»

:es ás nossas Serranilhas galecio-portuguezas, e ás Balladas provençaes e italianas; e traduzindo homeometrica e homeostophicamente as Canções chinezas da collecção do *Chi King*, Legge deu-nos tambem os typos poeticos semelhantes a essas fórmas do Lyrismo occidental popular, que chegou a ser representado no Cancioneiro aristocratico. Esses schemas do «parallelismo das ideias e das opposições, que formam a essencia do estylo poetico» na velha poesia dos hebreus, como notou Rougé, traduzindo o *Canto triumphal de Totmés III*, e tambem na poesia dos egypcios ainda sem determinada metrificação, esses córtes symetricos, repetições e parallelismos de phrase derivaram da simultaneidade da musica e da dansa animadas pela palavra, e cadenciando-a. [1] E' o criterio ethnico o unico meio de entrar na comprehensão das fórmas mortas da arte, das crenças e das instituições sociaes.

*

* *

Para os geographos antigos não escapou a similaridade dos povos que hoje occupam Portugal e a Andalusia, a que Strabão chama os Turdetanos, e

---

[1] *Cancioneiro portuguez da Vaticana* p. c. a CIII. As nossas observações mereceram a Mr. Jeanroy no seu livro *Les origines de la Poesie lyrique en France* a increpação: «que era melhor procurar esses paradigmas na Allemanha ou na Russia, e mesmo na Italia ou em França.» (p. 311, nota) E' o que já fica feito n'este novo trabalho e com contribuições do proprio critico. Quanto ao problema anthropologico e ethnologico, o mesmo estava sob a obsessão da origem *franka* do Lyrismo occidental, reductivel á *celtica* de Nigra (pela theoria do germanismo dos Celtas), mas muito longe da verdadeira comprehensão da raça e da civilisação dos Ligures, que esclarecem todas estas questões. Fazem tristeza as suas jocosas reservas methodologicas.

dos quaes diz Sarmiento: «sin error, entenderemos por Turdetanos *á los Portugueses y Andaluces más meridionales.*»[1] Plinio tambem notara que do Guadiana ao Promontorio sacro (Lagos) dominaram os Lusitanos. *(Hist. nat.*, VI, 21). Ha n'esses escriptores confusas ideias sobre as tribus celticas que confinavam com os Lusitanos, mas com quem não houve mestiçagem. N'esta região é que se operou uma maior resistencia do *Lusismo*, diante das differentes invasões de povos que entraram em Hespanha das bandas do Levante.

No seu estudo *La Lusitania celtiberica*, Arenas Lopez explica as causas historicas que determinaram uma maior resistencia do *Lusismo* em Andalusia e Portugal: «por causa das quotidianas emigrações dos povos Phenicios, Egypcios, Gregos, Carthaginezes e Romanos ás nossas costas levantinas, estes povos taes como Cunetes, Tartesios, Calpianos, Turdetanos, etc., deviam ir diminuindo, á medida que davam importancia com as suas emigrações ás regiões de Portugal e Andalusia, que foram repovoar, concluindo por perder-se o seu nome quasi por completo nas costas orientaes, para prevalecerem os Turdetanos, Tartesios, Cunetes e Lusitanos de Andaluzia e de Portugal.» (p. 16.)

Nos prolegomenos da *Historia Universal* de Ibn Jaldum, de Tunis, vem a seguinte passagem transcripta por Simonet: «Um povo visinho de outro, que o excede em cultura intellectual e ao qual deve a maior parte da sua propria, não pode deixar de copial-o e de arremedal-o em tudo. Acontece isto mesmo hoje com os mouros *andaluses* por causa das suas relações com os *gallegos;* pois tu verás quan-

1 *Memorias para la Historia de la Poesía*, n.º 41.

to se assemelham em trajos e atavios, em usos e costumes, chegando ao extremo de collocarem imagens e simulacros tanto no exterior como no mais confinado dos seus edificios...» Esta influencia attribuida na Andalusia ao elemento genericamente chamado *Gallego*, embora comprehenda os mosarabes leonezes e extremenhos, assenta sobre um fundo commum *lusitano* obliterado ou desconhecido pelas successivas invasões. Nos chronistas arabes, escreve Dozy: «*Galliza* designa a provincia portugueza que hoje tem o nome de Beira. Esta provincia tinha sido muitas vezes reino á parte, e Vizeu era a sua capital.» [1] Como a Galliza em relação a Portugal é mais do que uma expressão geographica, essas semelhanças apontadas pelo chronista arabe resultavam de um mesmo tronco ethnico. E é significativa a observação do grande poeta Lope de Vega, que tendo tomado os Portuguezes como o prototypo do amor, (no drama *La Dorotéa)* escreve em uma das suas cartas: «*los Andaluces verdadèramente son amorosos*, y gente más liberal y hospitable que los castellanos.» [2] São numerosas as superstições populares communs a Portugal e Andalusia, comparadas por Alexandre Guichot na revista *Folk-Lore andaluz;* os jogos e parlendas infantis foram tambem comparados por D. Francisco Rodriguez Marin, comprobando pontos de contacto resultantes de concepções e costumes domesticos primitivos, transmittidos inconscientemente. Stanislao Prato observa: «quanto é a identidade dos jogos e cantigas infantis nos differentes paizes, demonstrativa das estreitas relações

---

1 *Hist. des musulmans d'Espagne*, III, p. 230, nota. Cf. *Recherches*, I, p. 163-4.

2 *Obras*, t. I, p. 633. (Carta n.º 112.) Ed. da Acad.

que ligam entre si a varios povos da raça novo-latina...» (*Romania*, t. XII, p. 15).

O nome do canto entre o povo das Asturias, *Coreo*, é tambem com pouca differença o mesmo na Andalusia; Garrett observou: «em Andalusia — conserva a gente do campo — os seus *Corrios*, *Corrillos*, ou *Corriellas*, que todas estas appellações tem as cantigas que o povo d'aquella provincia canta ou recita de immemorial tradição.» [1] Na lingua portugueza ainda se conserva a palavra *Charolla*, da antiga *Carola* ou dansa, e *Corriola*, já todas com sentido pejorativo. Todas estas designações acham-se no gaulez *Carawal* e *Corelwi*, côro e dansa, e no gaelico escossez *Coiriol*, canto, musica. [2] Ha um valor ethnico n'esta designação.

No *Cancionero popular* hespanhol, colligido por Lafuente y Alcantara observa-se: «o povo hespanhol apresenta nas varias provincias diversissimos caracteres e costumes, e tambem uma notavel differença de affectos, instinctos e aptidões. O mesmo se nota tambem em quanto á faculdade poetica. Em quanto em umas regiões apenas se conhecem unicamente os cantos tradicionaes, modificados mais ou menos radicalmente, outros apparecem e produzem se a cada momento em mil fórmas differentes. As provincias que sob este aspecto occupam o principal logar, são, indisputavelmente as de Andalusia e Aragão, n'isto, como em outras muitas circumstancias, offerecem notaveis semelhanças, não obstante os caracteres que apparentemente apresentam.» [3]

Nas fórmas lyricas galecio-portuguezas acham-se

---

1 *Romanceiro*, II. 300.
2 Edwards *Recherches sur les Langues celtiques*, pag. 201
3 Op. cit., p. VII.

os typos que se desenvolveram litterariamente nos Cancioneiros trobadorescos e nos poetas quinhentistas; nas cantigas Portuguezas andalusas, determinam-se os moldes da Canção que se desenvolveu musicalmente no *Saldo* e na *Modinha*, que se relacionam com as Canções italianas que produziram a *Aria*.

Pelas cantigas populares da Andalusia se definem as fórmas da cantiga portugueza, nos seus dois typos, a *Seguidilha* e a *Copla*. A primeira compõe-se de uma quadra em redondilha menor, o 1.° e 3.° verso de seis syllabas, e o 2.° e 4.° em versos de quatro syllabas; o pensamento completa-se em um terceto de redondilha menor·

> Soñé que me querias
> La otra mañana,
> Yo soñé al mismo tiempo
> Que lo soñaba;
> Que para un triste
> Aun las dichas soñadas
> Son imposibles.

Esta forma presta-se ás mais delicadas expressões do sentimento; constitue o germen da Monodia, (*Canzone a una voce*) e da *Modinha* portugueza, que pelo desenvolvimento artistico e literario se separaram da ingenuidade popular. Lafuente y Alcantara descreve esta transformação artificiosa por traços que coincidem com o estado da *Modinha* portugueza do seculo XVIII: «Em tertulias modestas de salterio e guitarra... houve tempo em que se deu uma verdadeira febre de *Seguidilhas*, e não havia galan que se presasse de algo engenhoso, que não aguçasse a mente e désse tratos á imaginação para cantar as graças de tal ou tal dama... Predominam exageradamente nas *Seguidilhas* d'este tempo, os equivocos, os jogos de palavras, as paranomasias,

os conceitos subtis e alambicados, e intercalações mythologicas, com muito cego Cupido, e deusa Venus, e as indispensaveis setas...»[1] Na *Seguidilha* andalusa succede perder-se por vezes o terceto, como se verifica nas collecções escriptas, e tambem na tradição oral popular em que só subsiste a quadra.

Nas Cantigas portuguezas, o terceto que segue a quadra torna-se um Refrem, que fecha todos os cantares sem dependencia de pensamento; taes são:

> Lori lolé, como vae airosa,
> Com a mão na trança
> Não lhe caia a rosa.
>
> Aili, ailé, bem te vi estar
> A' beira do rio
> A ensaboar.

Nas Cantigas do Alemtejo, a esta parte final chama-se *Requebro* ou *Remate*, e chega á forma da quadra, conservando o metro de redondilha menor:

> Oh meu bem, meu bem,
> La vae o *requebro*,
> Os dias alegres
> E' que eu celebro.
>
> Oh meu bem, meu bem
> Lá vae o *remate*,
> Os moços de agora
> Todos tem achaque.
>
> Ailé,
> Seis e cinco onze,
> Tenho o peito de aço,
> Queria-o de bronze.

---

[1] Op cit., p. XIII

Ai lé,
Oh amor, troquemos
Os teus olhos grandes
Pelos meus pequenos.

Oh, ai,
No ár canta a rola,
Por amor de ti
Passo vida tola.

Ai lé,
Oh penas, oh balas
Que tens, meu amor,
Que já me não fallas?

Ai lé,
Que eu digo, eu digo,
Deus me não mate
Sem viver comtigo.

Rodriguez Marin, nos *Cantos populares españoles* reuniu estribilhos soltos, que segundo as exigencias da musica, são remates subordinados ás repetições do canto. (II, 200.)

A *Copla*, ou propriamente quadra, é mais facil de improvisar, e por isso mais espontanea; Lafuente y Alcantara aponta as modificações que soffre a quadra segundo as exigencias da musica, como nas *Malagueñas*, *Rondeñas* e *Fandangos*, que empregam seis versos: repete-se o primeiro verso duas vezes, e outra ao concluir a quadra. Dá-se este processo na Cantiga portugueza desde o Algarve até ao Minho. Pode-se considerar, que a repetição dos versos supre a falta do refrem. Por isso diz a cantiga gallega:

No hay cantiga n-o mundo
Que non tiña seu refran;
Nunca ninguen faga conta
Se non l'o que tén n-a man.

Nas festas e procissões da Pasçhoa, na Andalusia, cantam-se cantigas allusivas á Paixão entre a gente do povo, e têm o nome de *Saetas* (que traduz o sentir ideologico das jaculatorias); os versos que se cantavam em Portugal ao Correr a via-sacra, como os da *Fortaleza divina*, de Frei Rodrigo de Deus, correspondem a este costume andaluz, substituido por formas litterarias pela intervenção ecclesiastica.

A cultura da poesia lyrica, acompanhada de dansa ao som das castanholas e do pandeiro *betico crusmata* e *tartessiaca æra*, da antiga região que hoje se chama Andalusia, era celebrada pelos escriptores gregos e romanos; como as modernas *gitanas*, as *puellæ gaditanæ* cantavam e bailavam com uma desenvoltura, que hallucinava os conquistadores romanos, reclamando-as para matizarem os seus triumphos militares; e alguns poetas, como Juvenal e Marcial descreviam-as com enthusiasmo. Isto que se passava na época romana era já uma decadencia da antiga instituição religiosa das druidissas degradadas á condição de bailadeiras das praças, como os druidas em frente do christianismo feitos belfurinheisos e adivinhos. A degradação foi-se aggravando com o predominio da Egreja, e no Concilio de Toledo (XVI, 23) a persistencia do costume das canções lyricas foi prohibida como uma torpeza, *turpe cantus*.

*

* *

Na região algarvia a tradição das *puellæ* cantadeiras não decahiu nas jogralessas desenvoltas, mas na crença das virgens occultas, como do collegio religioso, as *Moer*, ou *Moiras*, que são anteriores á occupação mauresca do Algarve.

Os *Kinethes* das margens do Anas (Guadiana), de

que fallam Herodoto e Festus Avienus, são identificados por Lagneau ao povo mauritano denominado por Ptolomeu pelo nome de *Kinithes*. (iv, 3, § 22.) Admittida esta opinião, que não repugna a Jubainville[1] embora não ache provas de seu ligurismo, vê-se que as tribus maurescas que se fixaram no Algarve não desnaturaram a população lusitana. E' natural o equivoco de confundir tribus africanas brancas com esse elemento europeu que regressou da Mauritania para o extremo sul da Lusitania; os velhos testemunhos foram esquecidos ou incomprehendidos. Herodoto (liv. iv) considerava os Cinetas *os ultimos europeus* que viviam ao poente; e segundo o Periplo do Mediterraneo por Marciano de Heraclea, a Lusitania principia na ponta occidental do *Promontorio Sacro*, terminando nas fontes do Douro...» (Lib. ii, n.º 14). Tambem Ptolomeu nas Taboas geographicas aponta uns Turdetanos de *Andalusia* e outros Turdetanos que occupavam o *Algarve;* as *Puellæ gaditanæ*, vestigios das antigias virgens druidissas da Andalusia, conservam-se no Algarve na crença de Donzellas encantadas, identificadas com as princezas *Moiras*, a que a imaginação popular procurou dar actualidade historica.

Este thema poetico tradicional, mais persistente na população do Algarve na crença das *Moiras* encantadas, segundo Alfred Maury, na sua monographia, *Les Fées au Moyen Age*, deve-se interpretar pela etymologia d'este nome no celtico *mor*, *meir*, *merch*, donzella, identico ao scandinavo *moer*...» (p. 11.) E' na noite de San João que apparecem as *Moiras* encantadas, junto das fontes, ou cavernas, penteando-se, e guardando um thesouro para quem as desencantar.

---

[1] *Les prémiers habitans de l'Europe*, p. 306.

E' a mesma crença da Bretanha, como observa Maury: «Todos os annos, na volta da primavera, ellas, as fadas, celebram uma grande festa de noite, depois desapparecem aos primeiros raios da aurora. Segundo as mesmas tradições, estas fadas estão ordinariamente vestidas de branco; esta côr lembra a das vestes das druidissas, bem como explica o epitheto de *Damas brancas*, que se lhes têm dado. — Os aldeãos da *Baixa Bretanha*, não esqueceram completamente a origem druidica das fadas; e affirmam que os korrigans são grandes princezas gaulezas que não quizeram abraçar o Christianismo, quando chegaram os apostolos; foi por isto, accrescentam elles, que a maldição de Deus as feriu. Por uma crença analoga, os habitantes do paiz de Galles vêem nas mesmas fadas as almas dos druidas condemnados a fazerem penitencia.» (p. 39.) E' o que se repete com a crença poetica do Algarve, sobre o homophono *Meir* e *Moira*, explicando o apparecimento das fadas como princezas da Moirama, que ficaram occultas na região de que os Mouros foram expulsos nas guerras da reconquista christã.[1] Com a crença das Fadas *(Moiras)* liga-se a das Ilhas encantadas, em que se recolhiam as almas dos Hèroes; e pelo influxo d'esta tradição dos *Elysios*, e das *Ilhas afortunadas* é que do Algarve partiram os primeiros exploradores do Mar Tenebroso, que mais tarde o Infante D. Henrique subsidiou por uma quota parte a receber nos lucros dos descobrimentos.

A lenda da formação do *Ambar*, objecto do commercio e das expedições dos Ligures, acha-se refe-

---

[1] Sobre esta tradição local é largamente informativa a obra do Dr. Athayde de Oliveira, *As Moiras encantadas do Algarve*, Tavira, 1898. 1 vol. de xxv — 304 pg.

rida por Plinio (XXXVII, 11, § 36) segundo uma noticia de um certo Nicias: «Acreditava-se na Grecia, que o *Ambar* era o resultado da acção exercida sobre as aguas do Oceano pelos raios do sol ponente: no momento em que o sol desapparecia no horisonte, os seus raios penetrando immediatamente na agua salgada tinham mais força do que durante o dia; d'ahi no Oceano uma especie de suor, que era arrojado á praia pelas ondas; era o *Ambar*...» [1] Esta mesma lenda apresenta um vestigio na crença dos habitantes da região algarvia (Cuneos), como refere Strabão, — quando descreve o Promontorio Sacro: «o que se segue é apenas uma trama de fabulas e superstições populares, e torna-se impossivel dar fé ao seu testemunho. A gente do povo, diz Possidonio, está em geral convencida que nos paizes que marginam o Oceano, *o sol... some-se com um ruido estridente como se o mar assobiasse apagando os fogos do astro mergulhando nas ondas;* ora isto não passa de um erro grosseiro...» Vê-se que o povo que narrava a maravilha estava de accordo com a origem do *Ambar*, segundo a explicação dos navegadores liguricos. «Hesiodo, como observa Jubainville, associava ao mytho da producção do *Ambar* o nome dos Ligures...» (Op. cit., 214,)

Não serão os pômos de ouro do Jardim das Hesperides ou Heliades, os blocos redondos do *Ambar amarello*, trazidos pelos navegadores liguricos, os Cysnes, os Ganços, [2] como eram chamados segundo

[1] Jubainville, op. cit., p. 210.

[2] De *Ghanse* veiu o nome da liga fluviatil e maritima denominada *Hansa*, que se renovou na Edade média; os nomes d'estes povos eram em geral tomados de um animal amphibio: os *Phoceanos* (da fóca), os *Siluros* (de seal, a fóca); os *Sequanes* (de *Schwan*, o cysne); os *Slavos* (de *Sluyf*, pato de ribeira). Cail-

as povoações que iam fundando? As navegações atlanticas eram motivadas pela procura d'essa resina fossil preciosa, e d'ahi a crença em uma Ilha mysteriosa, que para os gregos era a *Elusion*, ou a Andalusia. [1]

Na *Odyssêa* (IV, 563-560) falla-se na região ou planuras do *Elusion* nos confins da terra, em que não ha neves nem chuvas, e as brisas do Oceano refrescam os homens. E' esta a região identificada com a Andalusia (de *Antha-Elusion*). Segundo as concepções religiosas aqui eram os *Campos Elysios* para onde iam as almas dos justos; e da ideia dos jardins se formou o mytho do Jardim das Hespérides, e do Vellocino, cuja descoberta e conquista é o thema das lendas *Argonauticas*.

Recapitulando os factos até aqui apresentados, evidencia-se que existiu uma Poesia vulgar na época da florescencia da Litteratura classica latina, simultaneamente cantada e dansada, fundada na *accentuação*, base da metrificação moderna.

---

leux, op. cit., p. 36 a 42 E' por este caracteristico que o nome de *Lez* e *Lesiria* margem, beira maritima, nos apparece como radical do nome *Luso* ou *Lusitano*, e de *Lisboa*.

[1] O nome de *Elysios* teve entre os compositores dos falsos Chronicões uma relação com *Lysia* e *Lisboa*. Segundo Bochard, Elysio vinha do phenicio *Alizut*, terra de delicias; era na Betica, (Andalusia) que os auctores antigos collocavam os *Campos Elysios* (de *lez*, *leziria*) Escrevia Bory de Saint Vincent: «Apesar da benignidade do clima, não posso encontrar o *Elysio na Andaluzia*...» (*Essais sur les Iles Fortunées*, p. 389.)

Com o nome de *Lez* aponta Jubainville no seu indice geographico uma ribeira proximo a Montpellier. *Elisa*, *Elisah*, designava uma região da Elida; segundo Diodoro, *Alesia*, que Cesar tomou, era uma cidade heracleana; os *Elesyces*, dos arredores de Narbona, referidos por Avieno, os *Elusucoi*, que Hecateu chama ligures, os *Helisucoi*, de Herodoto, revelam pelos seus nomes que havia um radical que os distinguia d'entre os outros navegadores ligures.

A incorporação sob o Imperio romano das raças gauleza, britanica, iberica e celtica, fez com que essa poesia popular encontrasse novas condições sociaes para se desenvolver sobretudo pela similaridade dos costumes, e pela ampliação do lexico nos dialectos vulgares chamados novo-latinos.

O Christianismo com os seus elementos poeticos e a Egreja como corporação politica e docente, transformando os Polytheismos das raças européas no Monotheismo, provocaram a elaboração de um residuo de mythos destituidos da crença em themas poeticos tradicionaes, sempre condemnados pelo rigor dos Concilios como superstições, ou adaptados ao culto por interpretações alegoricas. E' a começar do IV seculo que se opéra este phenomeno, em que esses themas poeticos estimulam a sympathia popular e inspiram o genio individual, ambos no mais completo accordo.

As invasões germanicas, do norte da Europa, e a dos Arabes, ao sul, nos profundos abalos sociaes aproximam novas fontes de poesia das raças, ampliando a intensidade da Poesia vulgar, e interrompendo por longo tempo a disciplina latina. E' n'esta crise, que recebem fórma escripta as Linguas romanicas, e se fixam as novas fórmas poeticas, sem relação alguma com a metrica latina.

N'este periodo, que vae do seculo VIII ao XII, cria-se na Peninsula hispanica uma classe activa, industrial e agricola, a *sociedade mosarabe*, elemento popular dos modernos Estados peninsulares, d'entre os quaes se destacou a Nacionalidade portugueza. Os antigos caracteres da raça *Lusitana* em contraposição com a *Iberica*, reapparecem na autonomia e manifestações do genio nacional, verificando-se a sua extensão primitiva pela Galliza e Asturias, Extremadura e Andalusia na persistencia das mesmas tradições

poeticas populares. Esses themas communs á Italia, á França meridional, Bretanha, e a Portugal, revelam uma unidade ethnica, que os modernos resultados da anthropologia determinam na extensão da raça dos Ligures, que precedeu e excedeu em civilisação os Celtas loiros, corpulentos e errantes; [1] a similaridade d'esses themas lyricos e épicos explica-se tambem pelas concepções e costumes sociaes, de que existem ainda vestigios na vida popular moderna, e mesmo nas festas religiosas.

Pelo criterio ethnologico é que a Poesia popular póde ser comprehendida, apesar das suas transformações nos dois meios sociaes, a Egreja, que a elaborou nas Prosas e cantos liturgicos, e as Côrtes, aonde a Canção chegou a exprimir o mais elevado subjectivismo e a ingenuidade melodica da *Aria*.

As nacionalidades peninsulares representam-se tambem na sua tonalidade musical, destacando-se os dois typos anthropologicos predominantes. Transcrevemos as seguintes observações:

«A musica gallega é tão variada; ha no seu rythmo tantas cadencias e melodias... observa-se na sua tonalidade tal riqueza de notas, ora alevantadas e eloquentes como a *Alborada*, especie de hymno

---

[1] Garrett teve a intuição da unidade da tradição dos Romances populares:

«E d'aqui se deprehende tambem uma coisa, que muitas vezes tenho julgado entrevêr, e de que tenho quasi uma consciencia intima, sem ousar dal-a por certa, porque não ha ainda todas as provas documentaes que se precisa para uma asserção que hade parecer atrevida: e é — que os Romances primitivos quasi que eram communs ás Linguas romanas, e que nenhuma os vindicava exclusivamente; porque o trovador catalão ou provençal, portuguez, normando ou castelhano pertencia mais á republica litteraria e artistica de sua profissão do que a nenhum reino ou nação ou divisão politica de paiz.

com que a gaita celtica saúda a natureza ao iniciar-se o crepusculo matutino; ora regosijadas e travêssas, revoltosas e picarescas como a *Muiñeira*, indispensavel em toda a romaria; ora sentimentaes e nostalgicas como as que preludiam o terno e apaixonado *Alaldla*, gemido prolongado como se fôra exhalado por um peito invadido pela pena, e de tal maneira se prestam á coordenação rythmica combinadas com os mil que matizam todos os cantos usados nas *Foltadas*...

«Veja-se tambem o Aragão com as variantes da sua celebrada *jota*; Andalusia com os seus *soleares*, seguidilhas e *peteneras*; Biscaya com os seus *zortzicos*; Catalunha com a sua *sardana*, e todas as regiões de Hespanha, menos as duas Castellas, pobres até n'isto, pois não tem um só canto que lhes seja peculiar, postoque esse que chamam dos *Pastores* não é outra cousa mais do que um reflexo das canções gallegas, que, desvirtuadas ao passar pelo crivo da terra leoneza se espalham pelos esteppes castelhanos e se convertem em alarido monotono e insupportavel.» [1]
E' de um grande alcance esta observação, que tanto

«Aponto isto aqui sómente como ementa, para mais devagar se reflectir e estudar no que indico. Ha grande verdade na indicação; mas até onde ella chega, não sei dizer por ora, nem saberei talvez nunca, porque me não sobra tempo nem paciencia para dar professadamente a estas cousas. Vou escrevendo o que me occorre como curioso. A sciencia fará o seu officio com o tempo.» *(Rom.*, III, p. 127.)

Depois de Garrett, é que Fernando Wolf, na *Selecta de Romances populares de Portugal e da Catalunha*, e o dr. Koehler, no *Jurbuch fur romanische und englische Litteratur*, (vol. III, fasc. I, de 1862) notaram as relações communs que existem entre estes productos tradicionaes com os outros italianos e allemães; e Nigra, procurou a base ou substratum celtico para explicar esta similaridade.

[1] *Revista gallega*, anno VI, n.º 273. (3 — VI — 900.)

differencía o genio *iberico*, sombrio e auctoritario, tendente ao dominio pela unificação.

Assim como Costantino Nigra procurou determinar o substratum ethnico que identificava os Romances populares do Piemonte com os de Portugal, tambem fallando da musica das Canções portuguezas escreve Untersteiner:

«Nelle danze l'elemento specifico nazionale è poco pronunciato ed esse *somigliano nelle loro monotonie di ritmo, nelle loro melodie facili una piuttosto communi, a molte delle canzoni dell'Alta Italia*, e non alle migliori.» [1] E mais um traço accentuado para definir o aspecto ligurico no typo lusitano até hoje conservado no portuguez, [2]

---

[1] *Rivista musicale italiana*, vol. I, p. 550.

[2] Contra o substratum celtico de Nigra, escreve Gaston Paris: «não vejo por que systema ethnographico se possa achar um *substratum* celtico ao portuguez; a Aquitania era povoada de Iberos e não de Celtas; os Ligures não eram Celtas; o veneziano, não tem o caracter proprio dos fallares gallo-italicos. Se como eu penso, o patrimonio lyrico-épico de que se trata é proprio á França, á Catalunha e ao Piemonte, a sua extensão não coincide, nem com o substratum celtico, nem com os fallares de accentuação jambica, —a communidade entre a França, a Catalunha e Piemonte, de um certo numero d'estas Canções, não tem por causa um substratum celtico.» *Journal des Savants*, 1889, p. 545.

III

A VERSIFICAÇÃO POPULAR E OS GENEROS POETICOS.

A linguagem fallada e proposicional, exprimindo pensamentos e sentimentos por meio de comparações e imagens, por tropos e allegorias, tem implicita nas suas condições normaes uma espontanea representação poetica; mas diante das fortes impressões e das emoções profundas, a palavra acentua se com vehemencia, as intonações exclamativas dão-lhe uma maior intensidade, subordinando-a á cadencia da phrase, modulando-a instinctivamente em um canto. Esta relação entre a palavra e o canto suscitado pelas paixões violentas, como ainda se observa no lamento e na cólera implacavel, levou a achar o rythmo da phrase, constituindo o verso, e o seu ambito ou extensão fixada pelo movimento da dansa. Nada se comprehenderá ácerca da Versificação moderna, se esta creação fôr estudada fóra do conjuncto syncretico — poesia, musica e dansa. Sómente em épocas adiantadas a poesia foi recitada; da mesma fórma que a musica se emancipou da palavra, e a dansa se converteu em mimica dramatica. A Litteratura e as Bellas Artes appresentam estas fórmas superiores, sempre como manifestações estheticas individuaes;

mas na tradição popular é que se encontram ainda na sua primitiva fórma syncretica, donde se podem seguir os germens nos seus desenvolvimentos successivos. Cada lingua que se cria traz nos seus agrupamentos de sons os caracteres *prosodicos e rythmicos* que a differenciam de outra em quanto ao seu discurso *fallado*, e ao seu discurso *poetico* ou cantado; e, o que é verdadeiramente importante, essas duas accentuações prosodicas e rythmicas da palavra e do verso coincidindo sobre a mesma syllaba tónica, constituem a harmonia suprema e a mais caracteristica da Poesia moderna. O modo como se consegue essa coincidencia entre o accento prosodico e o rythmico dentro de um determinado syllabismo e ambito musical, acha-se constantemente empregado na linguagem popular nas suas ellipses, e ecthlipses, syncopes, cesuras e outros variados phenomenos phoneticos designados pelos rhetoricos.

N'esta parte a Poesia moderna é fundamentalmente differente da Poesia antiga, greco romana, predominando n'estas o accento prosodico, sem coincidir com o rythmico; como a palavra pela riqueza das suas flexões não tem um logar determinado na phrase ou construcção syntaxica, esse *ictus* faz sentir o radical da palavra, e é essa intonação a belleza da *quantidade* da metrica latina. São dois systemas poeticos inconciliaveis; e portanto são absurdos todos os esforços dos eruditos para derivarem a Poetica das linguas romanicas de quaesquer versos latinos, trochaicos, jambicos, dactylos ou anapestos, segundo as suas phantasias. O phenomeno da formação das Linguas romanicas é simultaneo com o estabelecimento da sua Poetica, e não podem ser comprehendidos isoladamente.

A Linguagem natural e a Poesia identificam-se na intuição do povo: a *Falla*, como designação da ex-

pressão proposicional, deriva de *Fabula*, e a *Palavra* ou discurso resumido de *Parabola*, que são verdadeiras creações poeticas; o *Verbo* e o *Proverbio* significaram a sentença gnomica; o *Romance* exprimiu toda a linguagem vulgar moderna e ao mesmo tempo as narrativas poeticas de caracter objectivo; assim como *latinado* e *ladino* o homem culto ou astucioso, contraposto a *romancista*, ou analphabeto, usado ainda no seculo XVII com este sentido. O *Mote* é a palavra (*mot*) tomada como pé de cantiga e desenvolvendo-se na fórma estrophica ou *Glosa*. [1] Da identificação da Lingua com a Poesia, provieram muitas designações de generos poeticos entre os povos romanicos; taes são o *Dit*, o *Ditado*, o *Dizer* e o *Dizidor*.

Esta relação ideologica acha-se tambem entre os povos germanicos e scandinavos; os velhos poetas allemães empregam indistinctamente *sagen* e *singen*, que significam dizer ou cantar; tem este duplo sentido o *qveda* scandinavo.

Na *Confession rimada* de Hernan Perez de Gusman, lê-se: «Tocar estrumentos, é *dezir canciones.*» Tanto na poesia franceza, como na ingleza é frequente encontrar-se *Ditz*, *Dictie*, *Dities*, que Edelestand Du Méril relaciona com a palavra allemã *Dichten*, postoque raramente appareça nos docu-

---

1 O povo chamava ao verso simples e isolado *Mote*, por ter um sentido completo; do povo tomaram os trovadores esta designação para significar Verso, como o reconhece Frederico Diez. *La Poesie des Troubadour*, p 89. Nas *Leyes d'amors*, o *mot* é substituido por *Bordo*, que se relaciona com o nosso termo vulgar de Bordão ou phrase repetida insistentemente, ou palavra que inconscientemente se usa.

«A lo que los Latinos llaman *verso* llaman los Castellanos piés ó Bordones.» Sarmiento, *Memorias para la Hist. de la Poesia*, p. 160

mentos anteriores ao seculo XIV. [1] A designação popular passou para a poesia da côrte, e de Giraud de Borneil se lê: «Perque fo appellaz maestre dels trovadors, e es ancor per totz aquels que ben entendon subtils *ditz.*» [2] Em uma Ordonance de Police de 14 de Septembro de 1395 vem: «Nous defendons à touts *dicteurs* e faiseur de *Dicts* e de Chançois, et à tous menestriers de bouche et recordeurs de *Ditz*...» Em Gonzalo de Berceo, nos *Loores de Nuestra Señora* (est. 225) lê-se:

> Tal es la tu materia, Señora, como el mar,
> Todos tus *decidores* an y que empozar.

Quando pela primeira vez Fernando e Isabel sairam á missa, em 1478, descreve o chronista Andreaz Bernaldez: «Ybanles festivando muchos instrumentos de trompetas, é otras muchas é mui acordadas musicas que yban delante dellos, é yban alli muchos *decidores* de la ciudad á pie de los mejores.» [3] Em Portugal este nome de *Dizidor* era dado ao poeta satirico, como se infere da alcunha de Antonio Ribeiro Chiado, auctor comico. O Marquez de Santillana, na sua Carta ao Condestavel de Portugal, fallando de Gonzalo de Castro chama-lhe «gran *decidor*,» e diz ter visto um volume «de Cantigas Serranas, e *Decires* portugueses e gallegos.»

---

[1] *Histoire de la Poesie scandinave*, p. 290, cita estes versos de Denys Pyram:

> Li rey, li prince e li cortur,
> Court, baruni e vavassur,
> Ayment cuntes, chancois e fables,
> E les *Diz*, qui son delitables.

[2] Raynouard, *Choix de Poesies des Troubadour*, t. v, p 166.

[3] *Cronica de los Reyes Catolicos*, cap. 33; ap. Rios, *Hist. de la Lit. esp.*, VII, 438.

De todas estas designações, a que se conservou é a que significa a sentença proverbial, ou *Ditado*. Em uma canção do trovador Giraut de Riquier, vem:

En volgra esforçar
De far bels dictamens,
Troban los bels *dictats*.

E em Gonzalo de Berceo, é frequente este mesmo vocabulo:

Fiz de controvaduras et de mucho *dictado*,
Para dar a las gentes mucho buen gasayado.
(*Loores*, estr. 17.)

Tambem o Arcipreste de Hita refere-se a este genero poetico:

Envióme mandar, que pensasse en fazer
Algun triste *dictado*, que pudiesse ella saber,
Que cantase con tristeza, pues la non podia aver.
(Ed. Och.. p. 433, col. 2.)

A ideia de dizer liga se impulsivamente á de fazer, como se reconhece nas tautologias: *Dito* e *feito*; Seu *dito*, seu *feito*; e na phrase: Se bem o *disse* melhor o *fez*. E' pela concepção poetica, que, a palavra e o acto se relacionam, embora segundo o rifão castelhano: «Del dicho al hecho vá gran trecho.» A palavra grega *Poietes* significa o fazedor, o fabricador; o nome *Poema* significa *obra* (a *Opera* designa hoje um poema musical.) No *Journal d'un Bourgeois de Paris sous François I*, falla-se no castigo dado ao P.e Cruche, em 1515, por ser «grand *fatiste*, compositeur de jeux et novalités.»[1] E Etienne Pasquier escrevia: «Au chant royal

[1] Ap. Henri Martin *Histoire de France*, t. VIII, p. 22.

le *fatiste* etait obligé de faire cinq onzains en vers de six syllabes, que nous appellons heroiques...» Não virá o nome de *Fadista* do canto de *Fado* ou feito? (*factum* e não *fatum*.) Determinado este thema, temos explicado varias formas da poesia popular: as Carpideiras, que celebravam com lamentos os Feitos dos mortos (*hechos*), eram chamadas *Endechaderas*; d'ahi o nome especial do verso elegiaco *End hecha*. E como as Carpideiras ás vezes podiam lembrar os máos feitos do morto, a par das *Endechas* havia tambem as *Deshechas*. Na *Relacion* de los fechos del Condestable Miguel Lucas, de 1471, lê se, que durante a ceia: «muy buenos cantores — alli estaban, prosando muy buenas canciones y *deshechas*.» [1] Os jograes entre o povo eram chamados *Trasechadores*, a que correspondem nas Ordenações Affonsinas os Tregeitadores (e ainda a forma deturpada *Estrugeitante*); lê se na Cronica dos Reyes católicos: «las gentes de juglares e *trasechadores* e jugadores de esgrima...» [2] *Faccion* designava em castelhano a Cantiga; mas o poder creador de fazer, synthetisa-se no *hechizo* (o Feitiço), em que é vivificada a natureza morta, pela poetica intuição popular de que tudo o que existe está em actividade permanente na energia do universo.

Estabelecidas estas relações, vejamos como do genio das Linguas romanicas derivou o systema completo e perfeito da Versificação popular, que se fixou nas Litteraturas.

---

[1] Ap. Rios, *Hist. de la Lit. esp*, t. VII, p. 430. — Da ideia de fazer, vem a forma social peninsular *Behetria* (de Bien-hechoria) contraposta a *Maletria* (a malfeitoria.)

[2] A. Rios, ib., VII, 438.

§ 1.º *As Linguas romanicas caracterisadas na sua Versificação.*

A construcção da phrase, a sua disposicão syntaxica no verso ou discurso poetico, depende da natureza da lingua, conforme ella é *synthetica* ou *analytica:* Quando uma lingua, como o Latim, tem implicitos nas suas palavras os signaes das suas relações grammaticaes, ellas podem agrupar-se caprichosamente por hyperbatons violentos sem que a ideia seja prejudicada, e no verso o accento prosodico nunca coincide com o accento rythmico, baseando-se este na *quantidade* de longas e breves em determinados grupos syllabicos. Nas linguas *analyticas*, como todas as romanicas, a palavra sem flexões casuaes ou desinenciaes, a sua funcção grammatical é expressa pelo artigo, pelos pronomes e preposições, e pelos verbos auxiliares, e a sua construcção syntaxica é rigorosamente logica, e no verso realisa-se a coincidencia completa do accento prosodico com o accento rythmico. Vê-se que uma Versificação não podia provir da outra, como tambem as Linguas analyticas não podiam provir de uma lingua synthetica. Por não terem considerado este dado do problema na formação das Linguas romanicas, é que os sectarios de Diez, derivam por processos phoneticos do lexico latino todas essas linguas analyticas. Pode-se affirmar o principio scientifico, de que nunca uma Lingua synthetica se transforma em uma lingua analytica: o grego antigo conservado na Grecia moderna soffreu grandes alterações no uso vulgar, mas nem por isso deixou de ser synthetico. D'aqui se pode inferir que o latim fallado pela plebe romana era tão synthetico como o empregado pelos oradores e litteratos. E quando se operaram as in-

vasões germanicas, que dominaram em França, Italia e na Hespanha, nenhumas d'essas linguas teutonicas syntheticas degeneraram em linguas analyticas. Com a invasão dos Arabes deu-se o mesmo phenomeno, não se produzindo no seu uso popular na Hespanha ou no norte de Africa a formação de uma lingua arabe analytica. Diante d'estes factos, como considerar scientifica a derivação das Linguas romanicas, absolutamente analyticas, de uma Lingua mãe ou o Latim synthetico, quer litterario ou popular? O absurdo passou da grammatica para a poetica vulgar; assim o verso *quinario* era considerado como provindo do verso *adonico*, o *septisyllabo* provindo do *pharecratiano*, o *octosyllabo* do *gliconio* e do *jambo dimetro*. Quicherat chegou a considerar a forma *trochaica* como estabelecendo a transição entre a *quantidade* e o *accento;* e equiparava o verso *endecasyllabo* ao *alcaico*. Assim procediam os antigos grammaticos da Renascença explicando á força as fórmas das linguas vulgares pela grammatica latina. Contra esta errada imposição contrapoz-se a Celto mania, sem o previo conhecimento do que era anthropologicamente a raça celtica, dando assim logar a que Diez trouxesse ás doutrinas da Renascença um certo rigor demonstrativo pela analyse phonetica e morphologica. Mas este processo feito pelo confronto morto de grammaticas e de diccionarios, fracassava diante dos factos historicos, que mostravam dialectos romanicos onde o poder de Roma não chegou, e ausencia d'elles aonde esse poder se manteve fortemente, como na Grecia, ou na Illyria. Como é que linguas da Italia, e da França desapparecem diante do Latim, em remotos valles alpinos ou afastadas provincias francezas, e ainda na longinqua Hespanha, com tantas linguas nacionaes, *(propriis linguis)*?

Essas linguas eram *analyticas*, como se vê pelas chamadas impropriamente neo-celticas, que usam o artigo, os pronomes e preposições para determinarem a funcção grammatical da palavra, e a conjugação simplificada pelos verbos *auxiliares*. E' este o organismo das Linguas romanicas, sem que a abundancia de vocabulos do lexico latino podesse alterar a sua natureza analytica. O nome de *Celtico* emquanto não foi definido anthropologicamente muito complicou o problema, attribuindo-se a esse typo corpulento, dolychocephalo, loiro e cosmopolita aventureiro, a civilisação que pertencia á raça trigueira e brachycephala, que foi o substratum da civilisação bronzifera, que predominou na Europa bastantes seculos antes da chegada d'esses invasores sem cultura.

As chamadas impropriamente linguas neo-celticas, como o irlandez, o gaëlico ou erse, o manx, e o *welch*, o idioma de Cornwald, o Armoricano ou baixo bretão, que ainda subsistem, pertenceram a esse povo bronzifero, que desceu do norte da Europa, e hoje se reconhece como o Ligure. E' por estes dialectos, como se vê pelos estudos de Edwards, que se deduzem os caracteres d'essa lingua *analytica* que produziu em pontos bem afastados da Europa um systema tão vasto de Linguas conformes nos seus processos de expressão logica. La Barra com este intuito fez estudos sobre as *Linguas Celto romanas*, com observações verdadeiras, mas envolvidas na falsa miragem da preponderancia dos Celtas. Tambem Jubainville estudando a poetica irlandeza, chega a bellos resultados comparativos, mas sempre preoccupado com a obsessão dos Celtas. E explicando a unidade dos themas poeticos entre os povos occidentaes, vemos Nigra envolver-se n'estas areias moventes dos Celtas. A critica negativista e de detalhe obtem faceis triumphos, e os mediocres

seguem as boas marcas da erudição, proclamando a renuncia de toda a vista de conjuncto. Os Celtas foram bem caracterisados pelas investigações dos anthropologistas, e o nome de *pre Celtas* já admittido geralmente é o reconhecimento da importancia decisiva da raça civilisada dos Ligures. Podemos agora reduzir á verdade simples os factos complicados pela miragem celtica.

Entre o grupo das linguas áricas, destaca La Barra o Celta como *analytico*, com declinações, pertencendo a este grupo como tambem analyticos o Kymri ou Cimbrio, o Galo, o Ibero, o Volg, o Galata, o Gaëlico, o Erse, o Gallego, o Bretão ou Armorico; e como este os idiomas italicos, o Osco, o Etrusco, o Umbrio, o Yapigo, e tantos outros dialectos antigos e Linguas modernas, que nunca abandonaram a grammatica *analytica*. (Op. cit., p. 11.)

Tendo-se formado as linguas romanicas sobre os dominios geographicos das tribus ou povoações celticas, [1] como é indiscutivel, La Barra mostra o contra senso dos philologos que partem da hypothese que esses dialectos, originalmente analyticos, se apropriaram da grammatica synthetica do Latim, esquecendo-se posteriormente da Declinação e das flexões verbaes da grammatica classica. Assim conclue: «O Celtiberico da Hespanha, como o Gallo de França nunca foram Latim, nunca abandonaram a sua gram-

---

1 «O apartamento das tribus de uma mesma familia, umas na Criméa, na Valaquia, Gallitzia, Galecia e na Italia, outras na Belgica, França e Suissa, não poucas na Hespanha e algumas na remota Bretanha produzia forçosamente notaveis *differenças dialectaes;* porém todas essas variantes se effectuaram sem sahir d'um circulo determinado. e todas coexistiram debaixo do imperio de uma lei commum ligadas pelo fio inquebrantavel da sua grammatica, germen, vida e unificação da lingua.» (Ib., p. 25.)

matica *analytica*, que é da sua indole originaria, e assim é que nunca necessitaram pôr-se em accordo para abandonar as *declinações* latinas, que nunca usaram, nem adoptar os *artigos* e *preposições* e os *verbos auxiliares*, que conheciam e usaram *ab initio*.» (Ib., p. 23.)

Feita a comparação entre as grammaticas do Latim e do chamado Celta, as suas differenças fundamentaes mostram qual d'ellas se continuou nas Linguas vulgares; vejamos sobre este ponto La Barra:

«O Latim é lingua *synthetica:* declina os nomes exprimindo os casos por ligeiras variações desinenciaes; conjuga os verbos sem auxiliares; compõe as suas palavras pondo primeiro o elemento determinante ou adjectivo, e depois o determinado ou substantivo, e a ordem da sua phrase é arbitraria e propicia a transposições.

«O Celta é uma lingua *analytica:* não declina os seus nomes; o substantivo tem uma fórma invariavel nos diversos casos, que expressa por meio de artigos e preposições. — Emprega verbos auxiliares na sua conjugação, com os quaes fórma a voz passiva, e carece do depoente; antepõe o elemento substantivo ao adjectival, isto é, primeiro o determinante e em seguida o determinativo ..» (p. 32.)

E partindo d'estas differenças para as Linguas romanicas, estabelece a separação fundamental do Latim, sob o ponto de vista syntaxico: «Na syntaxe latina, a ordem logica das ideias nada tem que vêr com a ordem grammatical, emquanto que nas linguas *romanicas*, todas ellas analyticas, ambas as ordens se comprehendem em uma só.

«Sendo pois tão differentes em suas partes essenciaes (nome, verbo e syntaxe) a grammatica latina das grammaticas romanicas, todas uniformes entre si, não é admissivel que estas linguas provenham d'aquel-

la. Como, por outra parte, as collectividades que as fallam são historicamente de origem celtica, natural é que as suas linguas tambem o sejam, e portanto, que sempre hajam sido regidas por uma mesmaa lei grammatical, o que constitue a sua uniformidade actual.» (p. 34.) La Barra dá ás Linguas romanicas o nome de Celto-Latinas, pela subordinação grammatical do celta, e do enriquecimento do vocabulario latino. Desfeito o equivoco da palavra Celta, a explicação torna-se nitida.

A persistencia dos dialectos pre-celticos diante do Latim como lingua official, forçou Alexandre Severo, em 212 da nossa éra, a reconhecer e admittir o emprego official das linguas dos povos que Roma subjugára. Os Legionarios romanos que occuparam as Gallias, com Cesar, eram gentes da Illiria, Dalmacia, Iberia e Gallicia Cisalpina; não percebiam o Latim, e muito menos o podiam communicar ás tribus gaulezas. O Latim foi sempre uma lingua aristocratica, curialesca, juridica, e por fim ecclesiastica e erudita; e foi sempre como tal que se corrompeu em um macarronismo tabellionico, mas nunca em uma simplificação organica ou *analytica* entre povos remotissimos e mesmo alheios a essas influencias especiaes.

Assim como as conquistas dos Romanos no Occidente embaraçaram a cultura litteraria dos dialectos celticos, como linguas populares não entraram na fixação da escripta. As invasões germanicas, e tres seculos depois a dos Arabes, tambem perturbaram as condições de estabilidade social para que esses dialectos pre-celticos saíssem da sua instabilidade oral; aggravando esta situação de rusticidade, ou indisciplina, a necessidade de uma lingua artificialmente commum, com o Latim para as relações juridicas dos tribunaes, e religiosas da Egreja catholica, prevalecendo o seu uso exclusivo nas classes isoladas pelos seus

privilegios. O desenvolvimento das novas Linguas vulgares foi a consequencia da estabilidade social creada pelas Behetrias, Municipios e Communas, que formaram os povos da sociedade moderna; então é que a Egreja, e a Realeza tiveram de abandonar o Latim, não porque o deixassem de entender, mas para serem entendidas pelas populações dominantes. É do seculo IX ao seculo XII que apparecem as Linguas romanicas, justamente no periodo da regularisação social pelo prevalecimento do *povo* livre. Mas, muito antes que ellas se manifestem na poesia provençal ou na traducção dos Codigos, essas linguas eram tratadas artisticamente pelos povos cantando as suas emoções em composições lyricas, e recitando as suas tradições em pequenos poemas épicos; infelizmente a sua fixação litteraria por homens cultos, todos preoccupados com fins praticos ou moralistas dos textos que traduziam, fez com que desprezassem essa profunda *poesia oral popular*, da qual nada se conservou escripto desde o seculo VIII ao seculo XV.

Simultanea com a creação das linguas vulgares e consequencia do seu organismo prosodico, deu-se a creação da sua metrica, em contraposição com a *quantidade* latina, indicando por isso que essas linguas analyticas não provieram do Latim. [1]

Nigra deriva da extensão das populações celticas a unidade das tradições poeticas que se manifesta nos cantos populares italianos, portuguezes e francezes. Pelo seu lado Eduardo La Barra descrevendo o dominio geographico das tribus celticas, diz: «Este fluxo e refluxo das tribus galas (refere-se ás migra-

[1] E' tão presistente esta miragem da origem latina das linguas romanicas, que La Barra, que a combate, ainda obedece á miragem de derivar a metrica vulgar dos movimentos trochaicos e jambicos do latim, na sua obra *Literatura arcaica*. p. 167 a 193.

ções do seculo VI a. C.) explica-nos como é que a França, a Italia, a Hespanha, a Valaquia, a Suissa e Belgica têm por antiga base das suas populações diversos ramos da grande familia celtica, a qual, se foi transformando os seus dialectos, nunca perdeu o laço que os une em uma familia, a sua *grammatica analytica.*» [1]

Aqui o problema linguistico converge para comprovar a unidade tradicional, fundando-se ambos sobre o facto ethnologico da grande familia celtica. Referindo-se ás migrações de Belloveso, (599 a. C.) escreve La Barra: «Os historiadores latinos recordam esta expedição nos seus menores detalhes: para nós basta-nos considerar que d'estes Galos *Ligures* e Senones, que deram o nome ao Sena, descendem geralmente os povos do Piemonte, Lombardia, Emilia e Veneto, os quaes, portanto, estão aparentados ethnologicamente com os francezes, especialmente os do Berri e suas cercanias, ponto de partida de Belloveso. Por isso hoje, passados 2500 annos, os dialectos italianos d'essas regiões parecem-se com certos *patois* de França.» [2] A doutrina de Martins Sarmento, que caracterisa o elemento celtico em Portugal como *ligurico*, justifica a incorporação dos cantos populares portuguezes n'essa unidade italo-franceza. Por outro lado, a irradiação das tribus celticas da Italia para a Iliria e para a Grecia, estendendo-se pela Dardania, Thracia, occupando a Macedonia (280 a. C.) e fundando a Galatia, explicam-nos tambem como os Cantos populares da Grecia moderna fornecem abundantes paradigmas para determinar a unidade das tradições poeticas occidentaes.

---

[1] *Las Lenguas Celto-Latinas*, p. 151.
[2] Ib., p. 149.

Syllabismo. — Na poesia moderna o verso é formado por ***syllabas*** de palavras, coincidindo o ambito da phrase com um numero determinado d'ellas; na poesia latina o verso consta de ***pés***, ou grupos de syllabas em que as longas e as breves, segundo o logar que occupam, caracterisam o verso como trochaico, jambico, dactylo, amphibraco, anapestico, etc. E' possivel que um verso medido por ***syllabas*** coincida com um medido por ***pés***, mas nem por isso se pode concluir que o systema latino da ***quantidade*** se transformasse no vulgar da ***accentuação***. Os latinistas da Renascença, como Nebrixa, e ainda os modernos como Quicherat e outros, caíram na illusão de derivarem a metrica romanica da latina. Os poetas da Edade média conheceram melhor a indole da nova versificação; Lorenzo de Segura, no Poema de *Alejandro* falla no syllabismo:

> Mester trago fermoso no es de ioglaria,
> Mester es sin peccado, ca es de clerecia,
> Fablar curso rimado per la quaderna via
> A *sillabas cuntadas*, ca es grant maestria.

Do numero certo de syllabas resulta a natureza e o nome do verso; a contagem das syllabas segundo o uso francez faz-se até á pausa metrica, desprezando-se a syllaba grammatical, e segundo os italianos comprehende tambem esta ultima. São os versos do mesmo numero de syllabas ***isometricos;*** sendo de numero differente, ***heterometricos*** ou de ***pé quebrado;*** e ***polymetricos***, quando entram na estrophe como hemistichios variados. Como o verso popular é formado para o canto e dansa, o numero de syllabas impõe-se-lhe á sympathia por esta circumstancia, sendo o ***quinario***, ou de cinco syllabas, e o ***septenario*** aquelles empregados nas Cantigas soltas, nas Seguidilhas, Canções e Romances. Segundo a velha no-

menclatura das Poeticas, chamam-se esses versos de *Redondilha menor* os de cinco syllabas, e ainda os de *pé-quebrado* com quatro ou tres, especialmente empregados nos Refrens ou *Requebros*, e *Redondilha maior* os de sete syllabas. Podem estes versos, considerados dichotomos, formarem dois hemistichios de um só verso; assim dois quinarios fundem-se em um verso de *Endecha* ou *Mestria mayor*, e mesmo o endecasyllabo chamado heroico, largo ou *italiano*, sem caracter popular. O verso *alexandrino*, de doze syllabas, ou francez, chamado *Gran Maestria*, forma-se de dois hemistichios de seis syllabas cada um, tambem sem condições de popularidade, porque se prestam á recitação e não ao canto; na velha poesia castelhana chamavam-lhe *Endechas dobles*. Recapitulamos os typos populares do Syllabismo da metr ficação:

1.º *Quinario:*	Accentos na 1.ª 3.ª e 5.ª
	(5+5) a Endecha de 10 syllabas.
	(5+6) o Endecasyllabo, de 10 syll.
2.º *Senario:*	Accentos na 2.ª, 4.ª e 6.ª
	(6+4) o Endecasyllabo, de 10 syll.
	(6+6) o Alexandrino, de 12 syll.
3.º *Septenario:*	Accentos na 3.ª e 7.ª
	» na 2.ª 4.ª e 7.ª

A passagem dos Cantares antigos ou Romances de versos *quinarios* para *septenarios* no seculo XV em Portugal e Hespanha, é um phenomeno que resultou do facto da recitação prevalecendo sobre o canto e a dansa. Este verso é tão natural e espontaneo, que coincidindo com o ambito da phrase fallada, n'elle se improvisa inconscientemente, e toda a prosa é facilmente reductivel a septisyllabos. Os criticos que extráem das Chronicas geraes castelhanas situações tradicionaes, scindindo a prosa em verso

de redondilha maior [1] cuidando reconstruir os antigos *Romances* oraes, cáem em uma illusão, porque na época em que essas Chronicas foram redigidas, os Romances populares eram em verso *quinario*, segundo o rythmo do canto e dansa em que eram entoados. Milá y Fontanals, observa a naturalidade d'este metro em relação á lingua castelhana: «Adapta-se tão bem á natureza do nosso idioma, e á collocação artificiosa e casual das nossas palavras, que o usamos como o metro unico que se apoderou bem devéras dos ouvidos hespanhoes, se não tambem indeliberadamente na prosa escripta e na conversação familiar.» [2] Este mesmo caracter se nota em todas as linguas romanicas, resultando do seu genio prosodico alheio ao movimento trochaico da metrica latina. O verso septisyllabo, como de prompta improvisação presta-se á Cantiga solta (Copla); e pela *assonancia*, ou *similiter cadens* das vogaes finaes, attingia gradativamente a *simiter desinens* da *rima*. E' por isso que o Chanceller Ayala, no começo do seculo XV chamava a estes metro *Versetes de antiguo rimar:* e Nebrixa, equiparando-o ao tetrametro jambico latino, com a sua preoccupação de humanista, chamalhe *Pies de Romances*, porque no fim do seculo XV n'elles se transformavam os romances populares cantados em verso quinario. [3]

---

[1] Sarmiento transformou a prosa de varias leis e Chronicas castelhanas em versos septisyllabos assonantados, por simples córtes de phrases em linhas metricas. *Mem. de la Poes.*, n.º 422 a 425.

[2] *Obras completas* t. I, p. 410.

[3] Sobre os dois systemas de metrificação *quinario* e *octonario*, empregados nos Romances hespanhoes e portuguezes, Gaston Paris escreve em uma nota:

«Por excepção acham-se versos de cinco syllabas e de outras mais, mas que não tem que observar, porque é duvidoso que *estas raras peças em que elles apparecem* sejam inteiramente popula-

Para que as *syllabas* contadas abranjam no verso palavras bastantes que exprimam uma emoção ou ideia, o povo emprega uns certos processos de absorpção de vogaes, nas cesuras, elisões, crases, dieresis, syneresis, apherese, echtlypse, synalepha, que os rhethoricos definem, mas que se exercem por uma *subtracção* espontanea, e por *fusão*. Dá-se tambem o facto contrario, em que não bastando a phrase para preencher o numero de syllabas do verso, se faz a *addição*, com uma syllaba inicial como o *a* prothesico, ou com uma syllaba medial ou epenthese, ou ajuntando á syllaba final o *e* paragogico, dando ao verso um prolongamento cantavel. E não bastando ainda estes recursos, o genio das linguas romanicas dispõe das *encliticas* e *procliticas*, ou palavras monosyllabicas, como pronomes que se ajuntam aos verbos, e conjuncções e interjeições, a que os metrificadores chamam *cunhas*.

As leis fundamentaes da phonetica das linguas romanicas, principalmente a *queda das consoantes mediaes* e a *suppresão da vogal atona*, exercem um activo processo de contracção do corpo da palavra, abreviando-a, tornando o verso susceptivel de abranger muitas palavras; e essa outra lei inquebrantavel da persistencia da *vogal accentuada*, da linguagem, torna-se a essencia da metrificação romanica, formulada na seguinte lei: «O *accento prosodico* deve coin-

---

res, do mesmo modo que os Romances. Alem d'isso, estas peças são castelhanas em vez de portuguezas » (*Journal des Savants*. 1889 p. 542.)

E observando a differença do metro nas versões do *Moro Saracino* (Nigra, n.º 40) na Provença, na Gasconha, na Catalunha e em França, aponta em umas o verso *octonario*, em outras o verso *senario*, dizendo: «E' preciso que uma d'estas duas fó mas seja a original, e parece-me provavel que é a segunda.» (*Journal des Savants*, 1899, f. 540.)

cidir sempre com o *accento rythmico.»* Luciano Muller formulou o contrario na metrica classica, ou da quantidade: «O *accento rythmico* deve differir sempre do *accento prosodico.»* Apesar, porém, d'esta differença organica, tanto na poetica grega e latina, como na vulgar ou romanica, os artificios de suppressão, fusão, addição e enclise, são empregados egualmente, e d aqui a illusão dos latinistas, querendo derivar a poetica popular da classica.

Antonio José Conde, na sua *Historia de la dominacion dos los Arabes en España*, attribuiu o verso septisyllabo ou de redondilha maior, bem como a fórma do Romance narrativo á influencia da Poesia arabe; transcrevemos a sua affirmativa: «Como a sciencia e a poesia eram uma parte essencial da educação cavalheiresca dos Arabes, e contribuiam para reproduzir o espirito e os costumes d'este povo, não quiz privar a minha Historia d'estes ornamentos e gosto oriental, já porque não existe entre os mouros uma historia valiosa que não traga mais ou menos versos. Inseri os trechos mais caracteristicos que têm relação com os acontecimentos. N'isto mesmo *quiz imitar os arabes* na minha traducção, *empregando o nosso verso de romance.* E' o rythmo mais usado na poesia arabe, e que, sem duvida alguma, nos serviu de modelo. Imprimi os versos como os Arabes os escrevem. Dois versos de romance equivalem a um verso arabe, que é dividido em duas partes: O meu primeiro verso fórma a primeira metade ou primeiro hemistichio do verso arabe que se chama *saldribait*, ou entrada do verso; o nosso segundo fórma o segundo hemistichio arabe, que se chama *ogrilbait* ou fecho do verso. Uma estancia dos nossos romances, de quatro versos, corresponde a quatro hemistichios ou a dois versos arabes. Faço esta reflexão para que se não estranhe a nova ma-

neira de imprimir os versos castelhanos. Imprimi-os assim para que *esta prova material da origem arabe dos nossos Romances* saltasse aos olhos.» [1] Jacob Grimm sem se preoccupar com este problema da origem arabe, reproduzindo os romances mais tradicionaes do *Cancionero* de Ambers de 1555 na sua *Silva de Romances viejos* de 1815, tambem ajuntou em uma só linha como dois hemistichios, dando outra razão: «reduzindo o verso assonantado, propriamente fallado, á sua verdadeira e pristina liberdade.» Segundo o seu entender, «o genero épico exige verso longo e largo, e lhe repugna todo o córte e entrelaçamento, que perturbariam o seu equilibrio e tranquilidade...» [2] Os dois motivos apontados são gratuitos; Dozy nega a origem arabe do verso de redondilha, mostrando que a poesia arabe por artistica e aristocratica, é incommunicavel ao vulgo. Por outro lado, a molopêa a que se cantam ainda alguns romances corta a phrase melodica em um ambito de sete syllabas, terminando com a syllaba atona, ou outava, sem cesura para o verso seguinte; e se a septima é aguda ou oxytona, ajunta-se um *e* paragogico para fazer uma syllaba, que é separativa e euphonica.

A these de Antonio José Conde e de quantos o seguiram sobre a origem arabe do verso de redondilha é inadmissivel, pelas mesmas rasões que se consideram absurdas a origem gotica e a origem celtica da versificação romanica. Mas independentemente do principio de que um povo não adopta a versificação de outro povo, basta olhar para o artificio da poesia arabe para notar a sua impopularidade.

---

[1] *Op. cit.* p. XIII.
[2] *Silva.* p. VII. Ed. 1831.

Escreve Masdeu, recopilando Casiri: «O verso (arabe) compõe se de *pés*, e estes de syllabas *movidas* ou *quietas*, isto é, de longas ou breves. O pé de syllaba chama-se *corda*, e o de tres chama-se *páo*. Ha *cordas pesadas* e *cordas ligeiras*; *páos unidos* e *páos separados*. A corda ligeira tem uma syllaba movida e outra quieta; e a corda pesada duas syllabas movidas. O *páo* tem sempre tres syllabas, duas movidas e uma quieta; chama-se *páo-unido*, se as duas syllabas movidas estão juntas entre si, dando á quinta o terceiro logar; e denomina-se *páo separado*, quando as duas movidas estão desunidas tendo em meio a quieta. Os versos são de cinco medidas differentes: o *mostafelon*, compõe-se de uma corda ligeira, um páo separado, outra corda semelhante; o *faulon*, de um páo unido e de uma corda ligeira; o *metafaulon*, de uma corda pesada, outra ligeira, e um páo unido; o *failaton*, de uma corda ligeira, com páo unido, e outra corda como a anterior; o *mofailaton*, de um páo unido, uma corda pesada e outra ligeira. Divide se cada verso em dois meios versos, que chamam *portas*, e cada *porta* em outras duas portas, a primeira chamam *entrada*, a segunda *proposição* ou *assento*. O consoante arabico consiste rigorosamente em uma só letra; pois a de duas letras que usam agora na Persia e na Turquia, é invenção mais moderna, e não mui bem recebida pelos Arabes; nas poesias curtas costuma ir alternando com variedade, porém nas largas repetem ás vezes o mesmo em todos os versos desde o principio até ao ultimo; collocam-n'o ordinariamente no fim do verso, e ás vezes tambem ao meio. As extravagancias que usam os Arabes em suas poesias são muitas. Fazem alguns com versos retrogrados que se lêem direito, e ás vessas, tendo os versos pelas duas partes o mesmo sentido, e ás vezes di-

versos; outras, em que cada verso comprehende todas as letras do alphabeto; outras, em que acaba sempre o vèrso com a mesma letra com que começou; e outras em que está todo o alphabeto com a sua ordem regular, começando ou acabando o primeiro verso com a primeira letra, o segundo com a segunda, e assim por diante.»[1] Em vista d'este complicado mechanismo da mais exagerada rhetorica, a poesia arabe da côrte e dos eruditos era mesmo incomprehensivel para a população arabe, ou mauresca.

DICHOTOMIA. — Na série das syllabas que formam o verso, ha dois grupos que se denominam ***arsis*** e ***thesis*** pela intonação melodica do levantamento e abaixamento da voz; chamam-se ***hemistichios***, constituindo cadencias perfeitas. Pode-se considerar que os versos grandes, ***alexandrinos***, ***endecasyllabos***, ***endechas***, e os ***octonarios*** foram formações artificiaes da juxtaposição de dois versos curtos, constituindo os seus dois hemistichios. O ***pé quebrado*** é um hemistichio isolado, que combinado com o verso inteiro produz a estrophe alcaica, a saphica, a epodica, e outras da poetica classica; tambem isto motivou os equivocos das designações dadas inintelligentemente ás estrophes da Poesia moderna.

A ***dichotomia*** caracterisa principalmente a fórma geradora da estrophe, a ***parelha*** ou Distico, que o povo usa nos seus anexins, e a que nas litteraturas corresponde a estrophe epodica. A reunião de dois versos emparelhados, resultava de uma homophonia das vogaes da syllaba metrica final, e assim se desenvolveu uma nova belleza de versificação, a ***Assonancia***. A Cantiga irlandeza é a quadra formada por parelhas, a qual com as neumas e repetições do canto attingiu a fórma hispanica da Copla, ou juncção de versos.

---

[1] *Historia critica de España*, t. XIII, p. 190. — Casiri, ***Biblioteca arabico-hispanica***, t. I, p. 84: Arabica Poeseos specimen.

A dichotomia typica da Cantiga pode assentar sobre uma pergunta e uma resposta:

Oh minha mãe dos trabalhos,
Para quem trabalho eu?
    Trabalho, mato meu corpo,
    Não tenho nada de meu.

Quem se embarca? quem se embarca?
Quem vem commigo, quem vem?
    Quem se embarca no meu peito,
    Que linda maré que tem.

Quem será este senhor
Que nunca vi, nem conheço?
    Pela sua boa graça
    O meu coração lhe offereço.

Dize, que mal te fiz eu,
Oh meu cravo de mil folhas?
    Sempre p'ra ti tenho olhado,
    Só tu para mim não olhas.

Se os campos todos fallassem,
Que diriam os rochedos?
    Então se descobririam
    Nossos primeiros segredos.

Loureiro, verde loureiro,
Quem te pôz n'este caminho?
    Quantos passam e não passam,
    Todos tiram um raminho.

A Accentuação. — O genio da erudição, Jacob Grimm faz proceder da Linguagem, a Poesia, como esta da Musica: «importa vêr na *recitação accentuada* e cadenciada das palavras a origem de *canto*, e no canto a origem da *poesia*. A musica saiu do canto por meio de um trabalho de abstracção, e saccudindo o pezo das palavras, soltou o seu vôo para alturas a que a poesia é impotente para seguil a, — antes quizera vêr na *musica uma sublima-*

ção da linguagem, do que fazer a linguagem um simples residuo da musica.» [1] Tratando das Linguas romanicas, que são uma transformação e adaptação de elementos de outros systemas linguisticos, em que sob uma norma syntaxica entram diversissimos vocabularios, o processo formativo é simultaneo com o *canto* e com a *poesia*, actuando entre si mutuamente pela grande lei glottologica da *Accentuação*.

O prevalecimento da *Accentuação* sobre a *Quantidade* é um phenomeno caracteristico das linguas que se modificam pelas necessidades da civilisação, ou se modernisam. O *accento* fixa a syllaba dominante da palavra, não só emquanto ao sentido por ella expresso, como mantendo a através de todas as alterações phoneticas que essa palavra soffra pela acção do tempo. (Ex.: *Frígidus* — frío; *Epíscopus* — Bispo.) Quando a palavra pelas fórmas derivadas exprime novo pensamento, o *accento* muda, determinando esse sentido. Ex.: *Póbre; Pobríssimo; Pobresinho.*)

E n'este desenvolvimento, o *accento* chega até modular a phrase, por fórma que o accento prosadico chega a ser *oratorio*, e especialisadamente *rythmico*. E' assim que esse phenomeno originalmente linguistico, adquirindo uma expressão psychologica, veiu a constituir uma nova belleza da Poesia, cujo rythmo e cadencia exige mais do que a euphonia discursiva da *quantidade* fixada em dados grupos de syllabas e actuando no conjuncto da phrase. Os dois elementos da palavra o *som* e o sentido, que tendem a separar-se, são ligados pela *accentuação* e por ella exprimem o pensamento abstracto e o sentimento melodico ou musical. Nas Linguas romanicas assiste-se a este grande phenomeno: no sentido da ex-

---

[1] *De l'origine du Langage*, p. 52,

pressão do pensamento, ellas tornam-se analyticas, sendo a *accentuação* o apoio de todas as modificações phoneticas, morphologicas e syntaxicas; e ao mesmo tempo nasce o verso da poetica moderna cadenciado ou rythmado sobre esse mesmo accento grammatical, e simultaneamente com o *ambitus* melodico que origina as Canções vulgares ou populares. Schleicher caracterisa a substituição da *Quantidade* pelo *Accento* como uma consequencia immediata da civilisação: «Um facto se reproduz em todas as linguas que avançam com a civilisação, ellas perdem a *prosodia* (as longas e as breves) das suas syllabas, substituindo-a pelo *accento;* vêde as linguas latinisadas em confronto com o latim.» [1] Comprehende-se que desde que a raiz primitiva de breve se tornou longa pelo desenvolvimento flexional, essa *quantidade* tendia a conservar o principio logico do radical primitivo. Com o desenvolvimento das linguas vae-se perdendo a noção do radical; e pela agglutinação de flexões aos themas, a palavra desenvolve-se extranha á sua raiz primitiva, tornando se a syllaba dominante a que se *accentúa* como acompanhando os novos sentidos que a palavra exprime. A conclusão final a que chegou Benloew no seu estudo *Da Accentuação nas Linguas indo-europêas* é uma synthese glottologica: «A historia da *Accentuação* não é mais do que a do principio logico que, partindo de fraquissimos começos, acabou por invadir todas as fórmas para submetter a si a ordem das palavras, e a versificação de todas as linguas.» [2]

A Poesia moderna tomou a sua fórma da *accentuação* e da *rima*, que a separam da poesia classica, do genio das novas Linguas desenvolvidas depois da

[1] *Les Langues de l'Europe moderne*, p. 25.
[2] Op. cit., p. 296.

queda do Imperio romano e de sustadas as invasões germanicas e arabes. A metrica classica, baseada na *quantidade*, fundava a harmonia do verso na referencia á raiz, elemento não obliterado nas linguas syntheticas; nas *linguas analyticas* predomina a clareza da phrase disposta para a nitida expressão da ideia, a harmonia do verso está na concordancia do accento prosodico da palavra com o accento do ambito da phrase na dupla cadencia da *arsis* e *thesis*. Debalde se procurará estabelecer a transição da metrica ou do verso fundado na *quantidade* para o verso baseado no accento syllabico. Alguns philologos modernos tem reconhecido esta impossibilidade, apesar de continuarem procurando a conformidade nos versos anapesticos e jambicos.

A differença das duas poeticas é a resultante dos dois systemas de linguas; as linguas *syntheticas* pela sua riqueza de fórmas nas flexões *casuaes*, nas desinencias *verbaes*, nos dois typos fundamentaes da Declinação e da Conjugação attingem um laconismo de expressão tal, que a construcção da phrase póde variar como que a capricho da euphonia, sem que se prejudique o pensamento. E' o que se dá com o Latim, em que as palavras são em grande parte exdruxulas, de um agrupamento difficil sem o artificio das transposições.

Nas linguas *analyticas*, em que falta a Declinação, e as relações casuaes são expressas por preposições; e em que a Conjugação é simples, desconhecendo as fórmas passivas, supprindo as deficiencias temporaes por meio dos *verbos auxiliares*, e agglutinações paraphrasticas, a palavra adquire differentes estructuras ao contacto das preposições: Pelos *prefixos*, *infixos* e *suffixos*, a palavra augmenta de volume, deslocando-se o seu *accento* e podendo converter-se pela enclise e proclise, em palavras *graves* e *exdruxulas*.

Por um certo numero de phenomenos phoneticos, como a queda da consoante medial, ou o desapparecimento da vogal muda final, a palavra pode tornar-se *aguda*, ou *grave*. Basta esta simples indicação para se reconhecer que a origem da Poesia moderna é simultanea com o phenomeno da formação das Linguas vulgares, romanicas ou Novo Latinas ou Celto-Latinas. Antes d'estas linguas serem elaboradas litterariamente, foram desenvolvidas espontaneamente peló povo; e antes de se manifestar a Poesia artistica n'essas linguas litterarias, foi primeiramente revelada conjunctamente com a espontanea versificação popular. A creação das Linguas modernas na Edade media foi, segundo Comte, um grande trabalho artistico; do seu organismo intimo de lingua *analytica*, ao passo que se desenvolvia a sua morphologia e syntaxe, e a sua adaptação phonetica dos lexicos latino, germanico e arabe, é que resultaram as fórmas prosodicas e a sua construcção na nova metrificação. Os dois phenomenos capitaes são solidarios: o da formação das Linguas romanicas ou latinisadas, com o da sua metrica ou Versificação moderna. Não admira que para os humani tas ant gos e alguns modernos a metrica da *accentuação* fosse uma degenerescencia da metrica por *quantidade*; mas este preconceito hoje repellido pela critica, corresponde a esse outro preconceito de que as Linguas romanicas provieram da decadencia do Latim, cujas riquezas morphologicos se deturparam entre o analphabetismo popular, no *sermo vulgaris* ou rustico. E esta a these seguida pelos obcecados discipulos de Diez, entregando-se a processos de phonologia através de fórmas *hypotheticas* de palavras, sem se preoccuparem com as condições sociaes e historicas, que determinaram em differentes épocas e logares o apparecimento das linguas romanicas, differencia-

das dialectalmente pela sua phonetica, unificadas grammaticalmente pela mesma deficiencia da Declinação e importancia dos verbos auxiliares. Assim como da *quantidade* não proveiu a *accentuação* para a metrica moderna, tambem de uma Lingua *synthetica*, como é a Latina, não podiam resultar linguas *analyticas* como as chamadas Novo-Latinas.

Antes da creação do methodo comparativo da Philologia romanica, os grammaticos e humanistas explicaram os phenomenos grammaticaes das linguas modernas do Occidente conformando-as immediatamente com o latim classico, especialmente ciceroniano; por um processo privado de toda a luz historica juxtapunham duas épocas afastadas como se uma fosse a imagem da outra; achavam na conjugação moderna a fórma *passiva*, o *gerundio*, o *supino*, consideravam persistente nos nomes o genero neutro, e mesmo a declinação completa por meio de preposições. Basta vêr a grammatica de Nebrixa, *Arte de la Lingua castellana*, ou a *Grammatica da Lingua portugueza* de Fernão de Oliveira, para notar quam longe se estava do methodo philologico, que ainda não penetrou no ensino elementar. Em relação á versificação moderna, passada no *syllabismo*, na *accentuação* e na *rima*, os humanistas entenderam tambem derivar todos estes caracteres fundamentaes de uma nova poesia, do systema da *quantidade* da poesia classica latina; assim Nebrixa explicava o verso de redondilha popular, empregado nos romances tradicionaes: «O *tetrametro jambico*, que chamam os latinos octonario, e nossos poetas *piés de romance*, tem regularmente 16 syllabas; e chamaram lhe tetrametro porque tem quatro *accentos*, e octonario, porque tem outo pés.» (Cap. 8.) Argote y de Molina, já no fim do seculo XVI derivava o mesmo verso do trochaico dos lyricos gregos e latinos. Procurava-se

pela contagem das syllabas as analogias com os metros latinos, chamando ao verso de cinco syllabas, *Adonico;* ao heptasyllabo, *Pherecratiáno;* e ao coctosyllabo, *Gliconio* e *Jambico dimetro:* o verso endecasyllabo era equiparado ao verso *alcaico*, e Quicherat, vendo n'elle accento na quarta e decima syllabas aventa que d'elle se passara para a *accentuação* romanica. Outros grammaticos, sempre e exclusivamente preoccupados com a metrica latina, consideraram o metro *trochaico* como o que estabelecera a transição da *quantidade* para a *accentuação* romanica. Milá y Fontanals dá uma origem *trochaica* ao verso de sete syllabas; aos de 6 e de 10 (endecassyllabo com o seu hemistichio) deriva-os do movimento *jambico;* e aos versos de 9 syllabas, (com accento na 3.ª, 6.ª e 9.ª) considera-os provindo do movimento *anapestico.* [1] Amador de los Rios reincidia sobre a doutrina de Nebrija, e explicava a *Rima* como o *similiter desinens* ou o *homoyoteleuton* dos latinos e gregos, e a *Assonancia* como o *similiter cadens*, ou o *homoyoptoton* da metrica classica, bem como a *Aliteração* que era o *Paroyon*, sendo estes factos casuaes empregados systematicamente na *hymnologia* da Egreja. [2] Mas que vesania, em procurar phenomenos de vida no que está morto, sendo a energia da creação na versificação popular extranha a todos os conhecimentos humanisticos e influencias eruditas! Tambem coadjuvou este errado methodo de querer derivar do systema da metrica por *quantidade* a versificação *accentuada*, a classificação das palavras romanicas segundo o logar do seu accento tonico, com os nomes da poetica grega e latina; á

---

1 *Obras completas*, I, p. 337.
2 *Historia critica de la Literatnre española*, II, 311.

palavra *grave* chamavam *trocheo*, como em *canto;* á aguda, *jambo*, como em *cantar;* á esdruxula, *dactylo* como *cantico;* e ás de mais quando tinham tres syllabas: Amphibraco (ex. *cantaram)* e Anapesto (ex. *cantarão)* E' certo que o accento tonico da palávra, que a torna *aguda* (Oxytona), *grave* (Paroxytona) e *esdruxula* (proparoxytona) relaciona-se com o *accento*, constituindo a nova belleza e mesmo mo as differenças nacionaes da Poesia vulgar ou moderna. [1] Mas este phenomeno resultou das modificações phoneticas que se produziram nas linguas novo-latinas muito antes de se prestarem á metrificação. Gaston Paris considera todas as relações procuradas na metrica latina, como: «ideia atrazada, absolutamente comparavel á dos que vêem no francez uma corrupção do latim classico.» E fallando Bartsch do parentesco entre a versificação romanica e a latina, retruca-lhe o eminente philologo: «Este parentesco não é real, nem sequer provavel, se nos dirigirmos á origem ainda absolutamente intangivel do verso latino popular, syllabico e rythmico; mas, segundo a minha convicção, do momento que este verso, sahido talvez de um verso metrico pouco a pouco trazido á fórma syllabica e rythmica, se constituiu, *não houve mais contacto entre as duas versificações*, a não ser nas producções semi-populares dos letrados, que tentaram conservar a fórma do verso metrico, adoptando

---

1 «Toda a poesia que appresenta unicamente ou de uma maneira mais exclusiva rimas *planas* (femininas, paroxytonicas) pertence á Italia do Sul; e toda a poesia que appresenta em grande abundancia rimas *tronchas* (masculinas, oxytonicas) pertence á Italia do Norte — no ponto de vista da poesia popular, separa-se a Italia em duas grandes zonas, confirmado tanto pelos factos exteriores como pelos caracteres intrinsecos que se ligam á propria natureza da linguagem n'estas duas zonas.» Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1888, p. 538.

mais ou menos o principio rythmico.»[1] Consignemos aqui a ideia de Bartsch: «O verso dactylico, de quatro pés, é uma fórma que não é muito frequente no latim, e elle portanto tornou-se no romanico a fórma que domina na poesia épica exclusivamente, e em uma grande parte da poesia lyrica.» A esta affirmativa do philologo allemão responde com segurança Gaston Paris:

«Não ha verso romanico que não possa ser approximado de qualquer verso latino mais ou menos usual; mas nada é mais falso do que estas approximações inteiramente exteriores. E' bem claro que a poesia romanica, uma vez de posse dos principios essenciaes da sua versificação (syllabismo, accento, dichotomia, assonancia, estrophe) devia ensaiar todas as variações conciliaveis com a harmonia e o rythmo natural da lingua, deixando cahir ou empregando pouco as menos felizes, elevando a um predominio cada vez mais exclusivo aquellas que satisfaziam melhor o ouvido e o espirito.» (p. 187.) Jeanroy considera o movimento *trochaico* empregado no lyrismo, e o *jambico* no rythmo epico! Continúa Gaston Paris:

«A relação entre o numero dos oxytonos e dos paroxytonos tornou-se um facto inteiramente inverso em romanico (notavelmente em gallo-romano) do que era no latim, e é o que causou sobre tudo a transformação do rythmo trochaico do latim popular no rythmo jambico do romanico.» (p. 189),

Gaston Paris pondo em desconfiança a adopção de palavras celtas nas linguas romanicas como bases de etymologia, applica-a tambem para a poesia: «Ora não se pode conceder á influencia celtica sobre o terreno da versificação mais do que sobre a etymologica;

[1] Romania, VIII, p. 186.

deve-se mesmo conceder-lhe menos. As palavras adoptam-se mais facilmente do que as fórmas da versificação.» (p. 190.)

N'esta doutrina Gaston Paris reconhece a «influencia das ficções celticas na litteratura franceza, como tambem a influencia da musica dos irlandezes e gaulezes sobre a franceza que ainda não tem sido estudada.» (p. 191.) Vem intuitivamente ao ligurismo.

A linguagem articulada é uma musica nos seus *sons*, e uma poesia nas representações ou sentidos. A *falla*, a *palavra*, o *mote* são abbreviações da *Fabula*, da *Parabola*, do *Mote*, creações poeticas, que umas se desenvolveram litterariamente, outras ficaram nos modismos e locuções populares, chegando pela sua extrema abstracção a perderem o colorido pittoresco. Na palavra fallada os sons longo ou breve dão uma harmonia na phrase chamada a *quantidade*, e os sons fortes, fracos, altos e baixos dão a *accentuação*, que segundo as articulações fórma um rythmo espontaneo da *arsis* e da *thesis*, de que nasce o verso, a phrase oratoria, e o ambito da melodia musical. Dizia Grétry, com a sua intuição esthetica e competencia technica, que o *canto* deriva da *palavra* por intermedio da *declamação* (rythmo oratorio); e Gluck fez a revelação da musica moderna pondo em relêvo a melodia e a paixão contidas na palavra, processo que Wagner completou derivando o canto do recitativo melodico. Para conhecer o processo formativo da *Versificação*, torna-se necessario ligar este phenomeno especial ás modificações phoneticas da lingua em que ella se estabelece; o modo como os sons vocalicos se tornam tonicos ou atonos, como os sons consonantaes se abrandam ou supprimem assim as palavras se tornam oxytonas, paroxytonas, e proparoxytonas. Conforme a tendencia da lingua é para a preponderancia das oxytonas,

como o francez ou proparoxytonas, como o italiano, assim a versificação se hade resentir na sua estructura d'essa caracteristica. A palavra metrificada construe o verso, mas para exprimir um dado sentimento, o qual na sua intensidade se eleva á melodia e se canta, ou torna *Musica*, sendo cadenciada pelo rythmo da *Dansa*. Wagner nos seus importantantes estudos estheticos, reconheceu que estes trez elementos são simultaneos na Poesia popular, sempre ligados na expressão do sentimento pessoal ou tradicional, e das suas relações diversas produzindo a morphologia poetica, que só se tornam fórmas da *Litteratura*, quando se quebra ou esquece essa relação primitiva. Pela sua parte o genio de Comte, apoiado na observação de Grétry, chegava ás mesmas conclusões: «Podia-se applicar este principio á Arte a mais geral, considerando a elocução oratoria como ligando a versificação á prosa.» [1]

A Assonancia. — Não bastava o numero de syllabas contadas para constituir o verso moderno ou vulgar na sua cadencia; a syllaba final tendo uma homophonia vocalica com a syllaba final de outro verso, produzia um novo effeito melodico, e uma certa intenção suggestiva nos adagios ou proverbios populares. Essas syllabas finaes dos versos accentuadas pelo canto, serviram para differenciar os grupos dos cantores; d'ahi veiu o nome de rima *masculina*, á aguda ou oxytona, e *feminina* á paroxytona ou grave. [2] As Canções das Asturias, ou de *estavillar*, em que estão separados os grupos de homens e de mulheres, revelam o lado vivo da *Assonancia* da poesia popular. Esta fórma foi o esboço rudimentar da

[1] *Curso de Philosophia positiva*, t. I, p. 289.
[2] Na Poetica franceza.

Rima; os poetas cultos, como Juan del Encina, chamavam ás assonancias *Consonantes maldoados*, e outros caracterisam-as como *similiter cadens*, e quando essa cadencia não era semelhante davam-lhe o nome de verso *branco*. Aqui tambem a designação tomada da côr (sob *color*, significa o pretexto apparente) corresponde o primitivo uso da poesia cantada em commum, como faziam os rhapsodos na Grecia, que recitavam a *Illiada* vestidos de *roxo*, e a *Odyssea* vestidos de *vermelho*. [1] Nos Romances hespanhoes em que se alternam as *assonancias* nas duas vogaes differentes, este systema está revelando a sua origem primitiva quando era *cantado por dansantes* em dois grupos. Nos poucos velhos Romances que entraram nas collecções impresas do fim do seculo XV e XVI, Eduardo La Barra vae pela interpolação do systema da alternancia das vogaes *similiter cadens*, determinar a deturpação do Romance, ou mesmo separar os que foram amalgamados pelos recitadores e compiladores. A assonancia desprezada pelos lyricos do seculo XV, conservou-se no Romance litterario, e teve o seu emprego decisivo na fórma popular do Auto vicentino e sobretudo na *Comedia-famosa*, em que o genio hespanhol transformou os themas dos seus Romances. Na poesia culteranesca dos seculos XVII e XVIII a assonancia foi empregada até nas

---

1 «El recitado en publico de los Romances, vá ordinariamente acompañado de la musica. En la Edade Media se agregaba á esta una *pantomina expressiva* y animada, especie de representacion dramatica en germen que hubo de confundir-se á menudo el oficio de los juglares con el de los histriones. No habia sido otro en los tiempos homericos el método que para recitar sus rhapsodias seguieron los aédos griegos .. hasta en el traje afectava una cierta pompa y magestad que principalmente se *simbolizaba en el color*, siendo *rojo* para declamar la *Iliada*, y *morado* para la *Odisea*.» J. Costa, *La Poesia popular española*, p. 65.

quadras endecasyllabicas, ao modo castelhano. A assonancia conserva-se exclusivamente como feição da poesia popular tanto lyrica como epica, como *consonantes maldoados*, porque a rima é um encontro casual.

O predominio das palavras *oxytonas (agudas* em portuguez, *troncas* em italiano, e *masculinas*, em francez) ou das palavras *paroxytonas (grave* em portuguez, *plana*, em italiano, e *feminina* em francez) tem sido observado para caracterisar a poesia popular da Italia, da França, de Portugal e Castella, pelos eruditos Nigra e Gaston Paris. «Na Hespanha propria e na Italia do Sul em que a accentuação é *paroxytonica* (grave) os cantos da região *oxytonica* (agudo) não penetraram senão raramente, difficilmente e soffrendo fortes alterações. Assim se repete na Peninsula hispanica o que já tinham constatado na Peninsula italica: a região em que as vogaes latinas além do *a* cahiram depois do accento, possue uma poesia épica que lhe é propria, que tem por caracter um rythmo que se pode chamar *jambico*, e que é desconhecido da região em que as vogaes post-tonicas se conservaram, e em que o rythmo da linguagem e dos versos é *trochaico*. A França pertence inteiramente ao *oxytonismo* (agudo) e não apresenta esta divisão, os cantos épicos encontram-se tanto no Meio Dia como no Norte.» [1]

Segundo Nigra, o Portuquez pertence aos idiomas romanicos em que predomina o *oxytonismo (!)* contrapondo-o ao Castelhano, e concluindo que os Romances hespanhoes com assonancias masculinas (agudas) tem por isso uma origem catalã ou portugueza.

Gaston Paris sustenta, que em uma e outra lingua

---

1 *Journal des Savants*, 1889, p. 531.

predomina a mesma lei da queda das finaes: «O portuguez pela queda frequente das consoantes e pela invasão da nasalisação, appresenta hoje mais palavras oxytonas (sobretudo monosyllabas) do que o castelhano, mas é um facto relativamente recente que não altera o caracter da lingua...» e contrapõe-lhe o facto de muitos Romances castelhanos passarem para Portugal: «les savants portugais pensent même que presque toutes leurs Romances leur viennent d'Espagne.» [1] Era uma comprehensão errada sobre os principios da invenção peculiar de cada povo, e da irradiação dos themas poeticos de um unico fóco. Por fim Gaston Paris conclue que estas differenças das assonancias masculina e feminina não separam a poesia castelhana da portugueza. [2]

E' outra a importancia das assonancias para a versificação vulgar, que n'isto diverge fundamentalmente da versificação latina; como observa Gaston Paris, «a lingua latina tem *proparoxytonos* (esdrúxulos) e não tem *oxytonos* (agudos.)» [3] Na lingua franceza predomina o *oxytonismo*, por effeito de uma extre-

---

[1] Cita em nota: «Voir Braga, *Romanceiro geral*, p. 165: Quasi todos os Romances portuguezes são de origem castelhana.» Em 1867 estavamos no começo d'estes estudos, e tomámos o phenomeno que se passou no seculo XVI em Portugal, como um facto primitivo e de ordem generativa.

[2] «O thesouro dos *Romances épicos* é em grande parte commum á Castella (entendo por este nome toda a Hespanha romana, mesmo a região Galecio-portugueza e região catalã) e a Portugal A separação que se nota na Italia entre o Norte e o Sul para a posse de uma poesia popular épica não existe aqui. Ainda que fosse provado (o que me parece muito contestavel) que os Romances hespanhoes em que domina a *assonancia masculina* provêm de Portugal, este emprestimo mesmo provaria uma facilidade de troca, que se não dá na Italia entre as duas regiões do Sul e do Norte ..» (Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1889, p 541.)

[3] *Romania*, t. VIII, p. 147.

ma contracção das palavras, facilitando a formação dos versos curtos do seu antigo lyrismo. Na lingua portugueza as palavras agudas tornam-se graves e mesmo esdruxulas pelo processo popular do *a* expletivo (galleziano), da prothese, e do *e* paragogico, bem como do emprego dos pronomes e preposições encliticas. Esta plasticidade da lingua torna-a facil para a versificação, dando-lhe variedade na estructura do verso, o que não acontece hoje com a lingua franceza, cada vez mais afastada da expressão poetica, entre os litteratos, e deturpada por violentas ellipses no laconismo popular. Vejamos alguns exemplos da assonancia nas Cantigas soltas portuguezas:

> A pomba fez juramento
> De não beber agua clara;
> Está com o bico a *bebel-a*,
> Com as azas a *toldal-a*.

Aqui temos duas assonancias oxytonas transformadas pela enclitica em paroxytonas. O emprego das duas assonancias na mesma cantiga é indifferente:

> Impossivel sem ser Deus
> Haver quem de ti me aparte;
> Só elle é que tem tal poder,
> Antes venha a mim, me mate.

Esta quadra mostra tambem a quantidade de palavras monosyllabas da lingua portuguezs, que facilita a contextura grammatical do verso sem prevalecerem sobre a expressão poetica. Embora muitas fórmas verbaes dêem excesso de palavras oxytonas, o povo modifica-as com o prolongamento do *e* paragogico tornando-as paroxytonas:

> Não entendo o teu amar*e*,
> Não entendo o teu querer*e*;
> Não entendo o teu amor*e*,
> Nunca te soube entender*e*.

Eu jurei e tu juraste,
Eu jurei na boa leie,
Eu jurei de te ser firme,
Se juraste assim não seie.

As palavras esdruxulas, que tanto caracterisam a lingua latina, não existem na linguagem popular portugueza, sendo reduzidas a graves. como em *cambra* de camara, *combro*, de comoro, e *alvidrio* de arbitrio.

A par da assonancia vocálica, deve considerar-se a *Aliteração* como um phenomeno dá locução poetica, em qne a repetição da mesma letra dá ao verso uma intenção aphoristica, e um intuito de fórmula juridica.

A Aliteração. — E' a repetição de uma mesma letra, ou phonema, em uma phrase, dando ao ouvido uma impressão que fixa a ideia. A *aliteração* era considerada como privativa das linguas do norte, o allemão e o scandinavo; mas esse facto poetico derivado facto linguittico: a letra é na sua repetição uma referencia on vestigio de um *radical* primitivo. Nas linguas que avançam para o processo analytico a *aliteração* vae-se extinguindo; assim em 1811, confessava Jacob Grimm, que a *aliteração* estava quasi extincta na Allemanha; predomina na velha poesias candinava. O antigo direito germanico abundava em formulas *aliteradas* como observa Chassan: «principalmente no direito do Norte, e da Frisia, esses paizes classicos da poesia *aliterada*, aonde se encontram não sómente fórmulas de direito, mas tambem phrases inteiras fortemente carregadas de *aliteração*.» [1] Nas linguas em que já não podc haver referencia á letra radical, como nas romanicas,

[1] *Essai sur la Symbolique dos Droit*, p. XXXIV.

a *aliteração* conserva-se como uma tradição de formulas imperativas, e por isso é nos Anexins ou refrens, que ella se encontra empregada inconscientemente pelo povo; abunda nas locuções populares portuguezas, como se vê em uma rapida transcripção dos *Adagios* do P.e Delicado, de 1651:

*A*braçou-se o *a*sno
A' *a*mendieira,
*A*charam-se parentes.

Não é o *b*om *b*ocado
Para a *b*oca do asno.

*B*eijo-te, *b*ode,
Porque hasde ser ôdre.

Ao *b*oi *b*ravo
Terra alheia
O faz manso.

*C*ama de chão,
*C*ama de *c*ão.

Fallem *c*artas,
*C*alem barbas.

Quem *c*ala *c*onsente.

De *c*ontado *c*ome o lobo.

*Ch*egae-vos á *ch*arola,
E sereis honrados.

*D*ar *d*oe.

Tal é o *d*ado
Como seu *d*ono.

*F*evereiro *f*êveras de *f*rio
E não de linho.

*F*evereiro, *f*az dia,
E logo Santa Maria.

*F*rio de abril,
Nas pedras vae *f*erir.

Lenha de *f*igueira,
Rija de *f*umo,
*F*raca de madeira.

O desejo *faz f*ermoso o *f*eio.

A *f*ilha, *f*arta e despida,
O *f*ilho vestido e *f*aminto.

De boa *f*ilha, boa *f*iandeira.

De ami*g*o sem san*g*ue,
*G*uar-te, não te en*g*ane.

A teu ami*g*o
*G*anha um jo*g*o,
E bebe-o lo*g*o.

Do mal *g*uardado come o *g*ato.

*G*ota a *g*ota
O mar se es*g*ota.

*G*uarda prado,
Criarás *g*ado.

Em casa de *G*onçalo
Mais pode a *g*alinha que o *g*allo.

*H*ontem vaqueiro,
*H*oje cavalleiro.

Em *l*onga geração
Ha conde e *l*adrão.

A *m*ancebo *m*áo
Com pão e com páo.

*M*enino e moço
Antes *m*anso, que for*m*oso.

O *m*elão e a *m*ulher,
*M*áos são de conhecer.

Por abril
Dor*m*e o *m*oço ruim;
E por *m*aio,
Dor*m*e o *m*oço e o a*m*o.

Quem o azeite *m*ede,
As *m*ãos unta.

Esse é *m*eu a*m*igo
Que *m*oe no *m*eu *m*oinho.

*M*áo é ter *m*oço,
*M*as peior é ter a*m*o.

Não *m*e pago de a*m*igo,
Que co*m*e o seu só
E o *m*eu co*mm*igo.

Em *m*aio,
Deixa a *m*osca o boi
E to*m*a o asno.

Estê a *m*açã e a*m*adureça,
Que lá virá quem a *m*ereça.

Coçar e co*m*er
Co*m*eço quer.

Nem de cada *m*alha peixe,
Nem de cada *m*ata feixe.

Não compres *m*ula *m*anca,
Cuidando que hade sarar;
Nem cases com *m*ulher *m*á
Cuidando que se hade e*m*endar.

A *m*oço *m*al *m*andado,
Ponde a *m*eza,
*M*andae-o com recado.

A *m*ancebo *m*áo
Com *m*ão e com páo.

Quem não tem *m*ulher,
*M*uitos olhos ha *m*ister.

Bezerrinha *m*ansa
Todas as vacas *m*a*m*a.

Sol de *m*arço
Péga co*m*o pega*m*aço,
E fere co*m*o *m*aço.

Por dia de San *N*icoláo
A *n*eve no chão.

*P*ão *p*uxa, não erva muita.

A *p*erdiz é *p*erdida
Se quente não é comida.

Domar *p*otros,
*P*orém *p*oucos.

*P*ão e vinho,
E *p*arte ao *p*araiso.

Da gallinha a *p*reta,
Da *p*reta a *p*arda;
Da mulher a sarda.

*P*intura e *p*eleja
De longe se veja.

*Q*uem *q*uer mais *q*ue bem
A mal vem.

*Q*uem *q*uizer comer migue.

*Q*uem se *q*ueima, alhos *c*ome.

Quando o *r*io não faz *r*uido
Ou não leva agua, ou vae crescido.

Quem hade *s*er *s*ervido,
Hade *s*er *s*offrido.

Deitar *s*opas e *s*orver,
Não pode tudo *s*er.

*S*erve a *s*enhor,
*S*aberás que é dor.

Mais *s*abe o *s*andeu no *s*eu,
Que o *s*esudo no alheio.

*S*offre por *s*aber,
E *t*rabalha por *t*er.

Lobo *t*ardio
Não *t*orna vazio.

*T*em-te em *t*eus pés,
Comerás por *t*res.

*T*empo *t*raz *t*empo,
Chuva *t*raz vento.

Menos *v*ale ás *v*ezes o *v*inho, que as borras

*V*inha entre *v*inha,
Casa entre *v*isinha.

*V*ento e *v*entura
Pouco dura.

*V*em a *v*entura
A quem a procura.

Quem de *v*erde se *v*este
Por formosa se te*v*e.

Maio cou*v*eiro
Não é *v*inhateiro.

O bom *v*inho
*V*enda traz comsigo.

O *v*elho põe a *v*inha,
E o *v*elho a *v*indima.

Se chove, chova;
Se neva, neve;
Que se não faz vento
Não faz máo tempo.

Propositalmente seguimos a serie alphabetica da *Aliteração*, para mostrar que o seu emprego nos Anexins não é casual, mas visa a dar ao pensamento um relêvo maior do que a rima e até a propria cadencia metrica.

A RIMA. — A homophonia syllabica ou *similiter desinens*, é a caracteristica por excellencia da poesia moderna, dando ao verso uma intensidade de expressão com que suppre o prosaismo da construcção logica das linguas analyticas. Quando os Trovadores acharam esta belleza nas Canções populares, converteram-na em systema na Canção de côrte, e d'essa arte de *achar* a rima *(trouver)* fizeram a nova poetica ou Gay saber. Segundo Diez, as designações *Rima* e *Rimo*, que costumam derivar do latim *rhytmus*, parece-lhe com mais fundamento provir do allemão *rîm* (numerar); ha differença entre os dois termos, designando a *rima* a identidade litteral das syllabas, e *rimo* a composição poetica rimada, a que o povo tambem chama *Trobo* [1] e *Trova*, pela relação com o esforço mental de achar essa consonancia da syllabas finaes accentuadas. E d'este esforço resultava o caracter do que se dava em espectaculo de rimar, *Truhano* (de *truf* ou *truv*, o truão.)

No *Rimado del Palacio*, escreve o chanceler Ayala, chamando aos versos em linguagem vulgar ou romance *Rimos*:

Quando ensiado é flaco me siento
Tomo grand espacio mi tiempo pasar,
En fazer mis *rimos*, si quier fasta çiento
Los tiran de mi enojo é pesar.

[1] *Folk-lore andaluz*, p. 35; usada tambem em Campo de Viboras, em Traz-os-Montes.

A série de versos *monorrimos* teve o nome de *Rimanço, (Rythmatice)* como vêmos em phrases do rei D. Duarte, de 1428, no *Leal Conselheiro*, descrevendo as causas que modificam o nosso caracter:

Da terra, compreissom;
do leite e vyandas criaçom;
dos parentes naçom;
das doenças e acontecimentos, occasiom;
dos pranetas, costellaçom;
dos senhores e amigos, conversaçom;
de nosso Senhor Deus, per special spiraçom
nos he outorgada condiçom
e discreçom.
(Cap. XXXIX.)

E explicando esta fórma de monorrimos, acrescenta: «Aquestas cousas suso scriptas que mudam nossa discreçom e condiçom escrevy em simpres *rimanço* por se melhor poder reter.» D'este thema de *rimo*, empregado pelos castelhanos, veiu o *Rimance*, mais restricto ao seu sentido poetico do que *Romance*, que designava as linguas vulgares e todas as composições escriptas n'ellas; Berceo, no seculo XIII separava as duas expressões quando dizia que ia rezar um *Romance* bien *rimado*. Na Poetica provençal portugueza, cap. IX (III) lê-se: «que faça a Cantiga nas *rimas* da outra Cantiga que se segue...» O emprego da rima, como d'aqui se vê, levou a fixar as fórmas da Estrophe, pelas suas variedades de oxytonas e paroxytonas, e pelas reproducções e encadeamentos, e mesmo a definir os Generos poeticos. Os Trovadores, que pela preoccupação das *rimas arduas e caras*, foram levados a requintes artificiosos, ainda sobre influencia do canto é que fixaram os rudimentos da poesia moderna imitando as Canções populares. No Cancioneiro de Rezende, lê-se: «pelos *rymances* e *trovas* sabemos suas estorias;...»

A Estrophe. — Dois ou mais versos reunidos constituem um Systema, que repetindo-se formam a *Strophe;* e quando se ajunta uma outra, á par chama-se *Antistrophe*. Formando o Systema com um verso mais curto ou de *pé quebrado*, temos o *Epodo*. Isto vêmos reproduzir-se na Canção popular, e definir-se na Canção litteraria nas suas tres partes, a *Fronte*, a *Sirimia* e o *Cabo*, *Finida* ou *Coda*. Toda esta estructura foi estabelecida sob o influxo da melodia, como se vê pelas partes constitutivas da *Aria*. A formação da Estrophe na poesia popular começa desde um só verso ou *Catastico*, que é um Epiphonema natural, um pé de cantiga e mesmo um *Mote*, que se póde repetir como *Refrem*. Completando o sentido do verso pela Comparação, está achada uma *parelha*, Copla, ou Distico (dichotomia); e pela fórma metabolica do verso, chega-se ás *quatro cadencias*, que dão logar aos dois typos da Quadra, de duas parelhas monorrimas [1] ou alternadas. A Estrophe conforme o verso é isometrica, como usa o povo; heterometrica, quando tem hemistichios ou quebrados; e metaboca, quando se invertem os hemistichios dos versos, como nas Serranilhas e Muiñeiras. A Estrophe póde estudar-se na sua relação com o Canto e a Dança, ou na simples recitação verbal originaria dos Anexins.

A fórma da *Quadra* é a que mais extensamente e com mais vigor subsiste na poetica popular; encontra-se este typo na *Trirech* irlandeza e no *Pennill* de Galles, na *Villota* friulana e no *Rispetto* da Tos-

[1] Eis o exemplo, n'uma cantiga açoriana:

Este mundo é uma bola,
Quem o governa é o Parola.
O Parola já morreu,
Quem o governa sou eu.

(*Rev. lusit.*, II, 47.)

cana, na *Copla* da Galliza, na *Corranda* da Catalunha, na *Corriella* e *Seguidilha* da Andalusia, na *Cantiga* de Portugal, e no *Quatrain* francez. A generalidade d'este typo nos povos romanicos leva a derival-o do substratum ethnico d'onde provieram as Linguas romanicas, e portanto d'esse elemento ligurico representado ainda pelos brachycephalos da Bretanha e da Irlanda, cujos dialectos são impropriamente chamados *celticos* (nome que pertence aos dolichocephalos corpulentos e louros.) Feita esta observação, é facil vêr claro através das miragens dos celtologos e dos romanistas. [1]

As semelhanças do verso de redondilha e estrophe em quadra com a versificação celtica (?), tambem levou alguns philologos a darem uma origem celtica á metrica das linguas romanicas. Não admira que o historiador Murguía considerasse a *Rudda* ou *Cantar del pandeiro*, em tercetos, como sendo na Galliza «como uma continuação da triada celtica;» [2] o methodo philologico exige uma cultura especial. Porém philologos como Bartsch e d'Arbois de Jubainville, cahiram n'esta miragem celtica pela semelhança e derivação da quadra septisyllaba da *trirech* irlandeza. Já Zeus e Ebel, na *Grammatica celtiea*, considerando a *aliteração* e a *rima* como usadas pelos Bardos e Druidas, entenderam que estes effeitos poeticos penetraram no Latim na decadencia do Imperio, passando á metrica das Linguas romanicas! A Versificação em uma lingua é um des.

---

1 Na poesia popular portugueza ha a designação de *Chacoina* (Friellas) e *Chacoula* (Alemtejo) em relação com a *Chacona* castelhena e a *Chacone* italiana, a qûe se encontra a fórma bretã, *Kanaouen*, designando genericamente a Cançon popular. A's palavras bretãs *Gwerz* corresponde o nosso *Vorso;* a *Sonn,* canto elegiaco o Son (d'onde Soneto), e a *Diskan* o *Descante*. Já vimos a mesma relação com a *Carole* e *Charola*, (supra, p. 296.)

2 *Hist. de Galieia*, t. I, 252.

envolvimento consequente e progressivo da sua Prosodia, e nunca uma transmissão ou appropriação de um povo a outro povo. Não attendendo a este principio, é que Bartsch considerava o verso de sete syllabas commum ás linguas novo-latinas e ás linguas neo-celticas (gaels e irlandez) como de origem celtica. Jubainville, estudando a metrica irlandeza, aponta os seus caracteres fundamentaes: verso fixado pelo numero de syllabas; modulado pelo *accento*, no interior *(cesuras)* e no fim de verso; homophonia de syllabas accentuadas no fim do verso *(rima* e *assonancia)*; certas relações do verso entre uma parte das syllabas iniciaes das palavras do mesmo verso *(aliteração)*; e a exposição da ideia ou das palavras em *disticos* e *quadras*. Sobre estes caracteres appresenta as seguintes considerações: «Quanto aos tres primeiros pontos as bases da versificação irlandeza são identicas ás da versificação romanica; quanto á *aliteração* o irlandez aproxima-se das linguas germanicas; a *quadra*, rimando os versos dois a dois é que constitue a originalidade da versificação irlandeza.» [1] Entende que a *trirech* equivale á *quadra* popular romanica.

Gaston Paris refutando toda a *preoccupação celtica* na metrica vulgar, combate a ideia de Bartsch com o methodo verdadeiramente philologico: «o principio da *numeração das syllabas*, junto á *accentuação* de certas de entre ellas, é a essencia da versificação romanica. Ora este principio está já estabelecido nos versos populares dos Romanos, dos quaes o Canto dos soldados de Cesar é o mais antigo vestigio chegado até nós. — é-se forçado a considerar o verso *syllabico*, *rythmico*, e mais tarde *assonantado*, como um *producto inteiramente latino*, orgão da poesia po-

---

[1] *Romania*, t. IX, p. 177. (Temol-a na poesia popular portugueza.)

pular, desde o primeiro seculo antes da nossa éra. Depois dos rarissimos exemplos que nos foram conservados, na época imperial, pelos historiadores e nas inscripções, elle desapparece, não do verso, mas da litteratura que chegou até nós, que nada tem de popular, e reapparece sómente nos mais antigos monumentos da poesia das diversas nações romanicas. As fórmas sob as quaes elle se encontra são diversissimas, mas appresenta sempre este triplice caracter, sendo: *syllabico*, *rythmico* e *assonante*, (mais tarde *rimado*). Demais, desde que elle excede sete syllabas, é dividido em dois membros. Emfim, elle appresenta-se habitualmente como fazendo parte de estrophes. A versificação celtica, iberica ou germanica não tem absolutamente nada que vêr com este desenvolvimento.» *(Rom.*, t. IX, p. 185.) Tal é a conclusão scientifica, comprovada pelos factos historicos, e que se applica com a mesma verdade á theoria dos que derivam a versificação moderna dos metros trochaico e jambico da *quantidade* latina; faltou a Gaston Paris a consideração do substratum anthropologico.

Quanto á origem germanica, Argote y de Molina no seculo XVI, já considerava o Romance castelhano como de origem gotica; Juan de la Cueva derivava a *rima* da poesia dos godos; e Sarmiento julgava que passando a *rima* da poesia celtica para a dos Suevos, por via d'estes fôra introduzida na latina. *(Mem.*, n.º 214.) Não surprehende esta indicação vagabunda; mas torna-se reparavel em um philologo como Schuchardt, que alludindo ás quadras friulanas chamadas *villotas*, diz: «Parece que os versos d'estas obedecem ao principio germanico que exige uma alternancia regular dos accentos.» — «Teremos de admittir a mesma influencia germanica na metrica dos friula-

[1] *Romania*, t. IX, p. 185.

nos, que se manifesta claramente nos outros ladinos?» Falla em especial da quadra com disposição da rima em *a b c b*: «esta fórma da poesia popular, se não é de todo desconhecida entre os povos da Allemanha, apparece como original e indigena só nos Alpes; de sorte que me não admiraria se se presumisse que os habitantes allemães d'elles (Stiria, Carinthia, Salzburg, Tirol, Suissa) a tivessem herdado do Celtas romanisados. A maneira como improvisam, e desafiando-se alternam as coplas, é a mesma que na Italia e na Hespanha.» Estas conclusões resultaram do exame da collecção publicada por Ludwig von Hoermann dos Cantos populares dos Alpes allemães, em 1882. Schuchardt confronta além das fórmas da versificação, o thema sentimental d'essas quadras, comparações, parallelismos com as quadras andalusas da collecção de Lafuente y Alcantara. N'esta internacionalidade que tanto impressionou o philologo allemão, elle tende para a origem celtica, (?) encontrando a quadra de Galles, chamada *pennill* com semelhança com o *rispetto* toscano, e outros *pennillion* reflectidos no seu sentido na poesia meridional. [1] Convem n'esta investigação reconstituir o substratum ethnico, mas sem cahir na illusão de uma contiguidade historica, como acontece principalmente com a determinação da influencia dos Arabes.

Os versos que deviam constituir a *Estrophe*, eram determinados pelo movimento da Dansa, como a propria palavra grega o exprime. A cantiga alemtejana o manifesta:

> Vá de *roda*, vá de *roda*,
> Cada um sua cantiga;
> Que eu tambem canto a minha,
> Que a necessidade me obriga.

---

[1] *El Folkelore andaluz*, p. 259 a 266.

E d'este movimento de roda, veiu o nome *Rondel*, *Rondeau*, *Rondeña*, *Rondaylla* e *Redondilha*; como da mesma designação de girar em redor, em volta ou em torno, a *Volta* lyrica, o *Tornel* francez, a *Tornada* castelhana, o *Retornello* italiano. o *Estorn* provençal, e o *Stornello* italiano, que pela repetição dos movimentos correspondiam na estrophe a essa necessidade como Refrem da Canção.

O nome de *Strophe*, embora de origem grega, entrou na corrente popular deformado em *Stramp*, e dando logar á formação de muitas designações de cantos vulgares occidentaes, em que se notava o Refrem: *Strambotto*, italiano; *Estrabot*, citado por Du Cange; *Stribot*, provençal; *Estrambote* em Hespanha, *Estrambelho* em Portugal (é corrente *estribilho)*; e Rims *stramps*, na Provença.

Por aqui se vê que a formação da Estrophe é que foi determinando as caracteristicas dos generos poeticos. E assim como a *parelha*, das dansas de Muinheira e Serranilha, deu logar á *quadra*, da improvisação, que pela Seguidilha se torna Canção, tambem a quadra conduziu á estructura da *Outava*, como se ve na *Outava* italiana formada na 1.ª quadra pelo *Strambotto* siciliano, e na 2.ª pela *Ripresa* toscana.

O Discurso poetico. — Como é que a *palavra fallada* se coordena para formar o *verso*? Tal como o *som*, quando fórma o accorde perfeito de uma *phrase melodica*.

Uma ou mais palavras exprimindo um pensamento ou sentimento, constituem uma phrase; mas a intensidade d'essa expressão simples, adquire pela sua vehemencia ora o caracter interjecional, ora a emphase de uma sentença. Dá-se-lhe o nome de *Epiphonêma*. E' este o elemento gerador da linguagem poetica; essa phrase breve appresénta numerosos aspectos emocionaes no seu sentido: exclamativo, imprecativo, de-

plorativo, exprobativo, imperativo, dubitativo, suspensivo, reduplicativo, iterativo, affirmativo, negativo, etc. D'estas differentes emoções provêm as *accentuações* recitadas, declamadas, cadenciadas, melodicas ou cantadas, cuja intensidade constitue a musica.

O *Epiphonema*, como exprimindo uma emoção abrupta é uma interjeição; contendo uma phrase completa, o seu ambito, laconico ou largo, contem dois termos ou movimentos, um ascendente, a *Arsis*, outro descendente a *Thesis*. E, com estes dois movimentos que se fórma o rythmo do verso, que encerra uma phrase fallada; vejamos alguns exemplos de Epiphonemas, formando o verso e a estrophe metrica popular:

> Tanto limão! tanta lima!
> Tanta silva! tanta amora!
> Tanta cachopa bonita!
> Meu pae sem ter uma nóra!

Aqui temos no primeiro verso dois Epiphonemas interjeccionaes admirativos, completando a arsis e a thesis; no segundo verso ha o mesmo caso, mas determinando uma cadencia pelo *parallelismo;* o terceiro verso é tambem um Epiphonema de maior ambito, com intuito de *comparação;* o quarto verso é egualmente Epiphonema, terminando por uma antithese ironica. A poesia popular nasce d'estes impetos do sentimento, em que o Epiphonema se desdobra, exactamente como a phrase musical: as suas repetições, imitações, parallelismos, respostas, sentenças, encerram processos de uma inesgotavel invenção. Transcreveremos alguns exemplos typicos:

> Chorae olhos! — Chorae olhos!
> Que o chorar não é desprezo!
> Tambem a Virgem chorava.
> Quando viu seu Filho preso.

Chorae olhos! — Chorae olhos!
Chorae, que bem tendes rido!
E' bem que agora paguem
Regalos que tendes tido!

Na primeira quadra é uma *comparação* que completa a expressão emocional; a segunda é moldada sobre o mesmo Epiphonema, fundando o *parallelismo* no *contraste*.

Epiphonêma desenvolvido pela repetição da palavra, a que os rhetoricos chamaram anaphora:

Eu não quero, — eu não quero,
Eu não quero, tenho dito!
Eu não quero o teu amor!
Tenho outro mais bonito!

Já te quiz, já te não quero!
Já te amei, já te não amo!
A minha pouca assistencia
Dar-te-ha o desengano!

Eu heide amar, heide amar,
Heide amar, bem sei a quem!
Eu heide amar ao meu gosto,
Namja ao gosto de ninguem.

Quem tem amores não dorme!
Quem os tem não adormece;
Quem os tem ao longe chora;
Quem os tem ao pé, padece!

Muito padece quem ama!
Mais padece quem adora!
Mais padece quem não vê
O seu amor toda a hora.

De um Epiphonêma completo, ou sentença, deriva-se um contraste e uma phrase deplorativa:

O sol para todos nasce!
Só para mim escurece!

Desgraçada criatura!
Que até o sol me aborrece!

A desgraça é nascer!
Depois de nascer penar!
Depois de penar morrer!
Depois de morrer penar!

Uma phrase narrativa conduzindo para um Epiphonema, que motiva um desejo:

Quando te vi, logo disse:
Lindos olhos para amar!
Linda bocca para os beijos!
Se a menina os quizer dar.

O Epiphonêma desiderativo: *Quem me dera!* é aproveitado na poesia popular em série:

Oh meu amor! Quem me dera,
Quem me dera sempre dar-te
Beijinhos até morrer!
Abraços até matar-te!

Quem me dera vêr meu bem
Trinta dias cada mez,
Sete dias na semana,
A cada instante uma vez!

Epiphonema implicito na phrase, para concluir por uma negação:

Dizem que — o chorar consola!
Eu, chorar? não chorarei;
Que assim perdia a saudade
A que já me acostumei.

Um Epiphonêma como phrase ou como verso catastico (monostichio) pelo valor ligado á sua expressão, pode conservar-se isolado, como *Pé de Cantiga;* é o verso perdido, a que na poesia popular italiana se chama *Stramb.* Servindo para o desenvolvimento

de uma estrophe elle é o *Mote;* servindo para o final é o *Refrem.* [1] Neste isolamento, o seu sentido moral ou fórma sentenciosa faz com que se torne aphoristico, e tambem se dá o nome de Refrem ao Adagio ou Anexim popular. E' no *Refraneiro* popular que se encontra toda a variedade de versos na sua fórma polymetrica, e na sua completa construcção estrophica.

Eis a transição do *Epiphonema* para o *Refrem* verbal ou Proverbio:

—Quem semeia, recolhe.
—Melhor é o meu, que o nosso.
—Quem promette, deve.
—Pão alheio caro custa.
—Do contado come o lobo.
—Pela bocca morre o peixe.
—Bem jejua quem mal come.
—O rabo é o peior de esfolar.
—Em bons dias, boas obras.
—Antes só, que mal acompaehado.
—Porfia mata caça.
—Não são eguaes os dedos.
—Não tarda quem vem.
—A cada ruim seu dia máo.
—Deixar o certo pelo duvidoso.
—Agua o deu, agua o levou.

Os Refrems contendo a synthese *philosophica* do

[1] Partinho da falsa ideia da derivação da Versificação vulgar da latina, Jeanroy chega a descripção do verso catastico ou isolado: «Se a nossa ideia é justa, teriam então existido em latim vulgar curtissimas peças compostas na realidade *de um verso só.* Ainda que pareça disparatada esta ideia, é sustentavel: estas especies de poesias, *invocações* amorosas, ou rasgos satiricos, são d'aquellas que se improvisam por exemplo nos desafios poeticos de que fallámos, e que só podem sel-o facilmente restringindo-se em estreitissimos limites; tambem póde acontecer que esta fórma muito analoga dos *disticos* gregos, seja uma das mais antigas da Poesia popular romana; effectivamente encontra-se na Galliza, cuja poesia popular é muito archaica; em toda a Hespanha mesmo, o pequeno couplet

povo, a par da sua concepção poetica do mundo, são extranhos á influencia da Musica e da Dansa; é por isso que n'elles se podem estudar certas minucias da estructura poetica generativa, como a *Aliteração*, as *Tautologias* e a *Rima*.

As sentenças moraes formuladas em phrases cadenciadas ou Adagios, foram consideradas como um elemento da morphologia poetica, isto é, da estructura do *verso* syllabico e da sua reunião em *estrophe* rimada; é a doutrina do P.ᵉ Sarmiento, nas suas *Memorias para la historia de la Poesia y Poetas españoles*: «los primeiros principios de los versos menores en España, habrán sido los Adagios y Proverbios, y que los mayores se composieron de los menores.» (N.º 404.) Para confirmar esta doutrina transcreve alguns Adagios dos colligidos pelo Marquez de Santillana e por Hernan Nuñez; e accrescenta: «bien

---

de tres versos em *a b a* (*estribilho*) que se segue muitas vezes á quadra, mas que é na realidade distincto, não differe do *Stornello* italiano, a não ser em ter versos mais curtos o que seria um argumento a mais em favor da minha theoria.» *Les origines de la Poésie lyrique en France*, p. 386.

Na poesia popular ha Perguntas, com resposta satirica no mesmo metro, e constituindo tercetos:

—O que ha de novo?
«Muita gallinha
E pouco ovo.

—O que diz?
«Quem tem cara
Tem nariz.

—Que horas são?
«Falta dez réis
Para meio tostão.

N'esta fórma de Perguntas em Epiphonemas interrogativos, ha nos Jogos infantis a pergunta e a resposta sempre em versos isolados subordinados á rima leonina.

se podia decir, que los Poetas hizieron ó formaron tal y tal metro á imitacion de los Adagios.» (N.º 405.) E depois de exemplificar os varios metros de redondilha nos Adagios, conclue pela sua unidade tradicional na peninsula: «Los Adagios gallegos son los mismos como los de los portuguezes y castelhanos mas antiguos; y los catalanes, que son semejantes á los francezes, se hallan mesclados con los españoles del Pinciano, y Malara.» (N.º 418.) Recapitula a sua opinião, como: «Siendo pués los Adagios, como se ha visto, unos como principios de los *metros*, ya por sus *rimas*, ya por su cadencia, agudeza, brevedad y anteguedad;...» (N.º 420.) Esta mesma opinião foi seguida por Sbarbi; e D. Joaquin Costa adoptando-a relaciona-os com as fórmas lyricas. épicas e dramaticas, de que são germen, abstrahindo da musica. E' certo que alguns Adagios pelo seu sentido juridico ou historico nos transportam a uma epoca anterior ás linguas escriptas na peninsula; o symbolo juridico da adopção conserva-se no seguinte Adagio, commum a Hespanha e Portugal:

Filho alheio,
Mette-o pela manga,
Sair-te-ha pelo seio.

Ou em castelhano, e mudando de metro:

Entrarásle por la manga,
saldrá por el cabezon.

Embora, segundo Ambrosio de Morales e P.e Marianna, se relacione este Adagio com a fórma symbolica como Don Sancho adoptou como filho o Bastardo de Mudarra, depois da morte dos sete Infantes de Lara; embora se applique á adopção que fez D. Mayor, rainha de Navarra a Don Ramiro, porque este a defendera, é certo que o symbolo é da so-

ciedade mosarabe, e a fórmula acompanhava-o na previsão moral. Portanto, o Adagio é uma fórma metrificada e *recitada*, de um typo geral e commum. Tambem Sarmiento, para authenticar a antiguidade dos Adagios, aponta este:

Allá van leyes
dó quieren Reyes.

E commenta: «Es sentir comun, que este Adagio se inventó en tiempo del Rey D. Alonso el VI, quando se hizo la prueba da las Liturgias romana y gothica ó *Mozarabe*, echando en una hoguera los dos Codices. Dícese que salió mas victorioso el *Mozarabe*, que el romano; y no obstante, quiso el Rey que se admitiese el romano y se arrinconase el Mozarabe ó gothico, contra las leys de la prueba, por fuego, ó por desafio. Y entonces se formó el Adagio. . . » (N.º 411.) Tem importancia o argumento da antiguidade dos Adagios castelhanos; em varias Canções dos trovadores portuguezes do seculo XIV existem glosados alguns Adagios, a que chamaram *verbos* (Pro-*verbios*, a sentença que vae na frente, ou que resulta do discurso.) A importancia dos Adagios se não é como geradores das fórmas da Versificação, é como uma fórma poetica separada do influxo do Canto e da Dansa, e portanto nascendo do genio e do movimento prosodico das linguas vulgares. E' por isso que nos Adagios se devem procurar os versos polymetricos, e os esboços das estrophes; exemplifiquemos, a começar pelos versos de ***duas syllabas:***

Rey morto,
Rey posto.

*

Da mão
A' bocca
Se perde
A sôpa.

Nem voda
Sem canto;
Nem morte
Sem pranto.

*

Marido
Não vejas;
Mulher
Cega sejas.

Das côres
A gram;
Da fructa
A maçã.

*

Morrer
Por ter;
Soffrer
Por valer.

A abelha,
E a ovelha,
E a penna
De traz
Da orelha,
E parte
Na Egreja,
P'ro filho
A velha
Deseja.

Versos de *tres syllabas* formando parelhas, tercetos, quadras:

Quem tem bocca
Vae a Roma.

*

Não ha atalho
Sem trabalho.

*

Casarás
Amansarás,

*

A pão duro
Dente agudo.

*

Tarde dar,
E negar,
Stão a par.

*

Ata curto,
Pensa largo,
Ferra baixo,
Tens cavallo.

Casamento
D'a par do lar;
O Compadre
D'alem do mar.

*

Se mal jantas,
Peior cêas,
Mingam-te as carnes,
Crescem-te as vêas.

*

Em Janeiro,
Séca a velha
A madeixa
Ao fumeiro;
E em Março
Pelo prado;
No Abril
Vae-a urdir.

Versos de *quatro syllabas:*

Solas e vinho
Andam caminho.

*

Antes que cases
Olha o que fazes.

Viuva rica
Casada fica.

*

Da pele alheia
Grande corrêa.

Quem me quer bem,
Diz o que sabe,
Dá-me o que tem.

*

O avarento
Por um real
Perde um cento.

*

Casar, casar,
Soa mui bem,
E sabe mal.

Quem bem está
E mal escolhe,
De mal que venha
Não se anoje.

*

Ou para homem
O para o cão,
Leva tua 'spada
Sempre na mão.

Versos de *cinco syllabas:*

Com papas e bolos
Se engam os tolos.

*

Onde o bem me vae,
Tenho mãe e pae.

*

Cavallo alasão,
Se muitos o querem
Só poucos o hão.

Onde me vae bem,
Tenho mãe e pae.

*

Perda de marido,
Perda de alguidar;
Um quando quebrado,
Outro em seu logar.

*

Se eu quizera amar
Tenho mais que um moio;
Mas quero só um.
Que é trigo sem joio.

Versos de *seis syllabas:*

Quem corre pelo muro
Não dá passo seguro.

*

A moço ataviado,
A mulher ao lado.

*

Não se ganhou Çamora
Em uma hora.

*

Comei, mangas, aqui;
Que a vós honram, não a mi.

Quem tem mulher formosa,
Castello em fronteira,
E vinha na carreira,
Não lhe falta canceira.

*

Quem semêa em restolho
Chora por um olho;
Eu que não semei
Com os dois chorei.

*

Quem tem casal de renda,
A meias a semente,
E bois de aluguer,
Quer o que Deus não quer.

Versos de *sete syllabas:*

A boda, nem baptizado
Nao vas sem ser convidado.

*

O moço por não querer,
E o velho por não poder,
Deixam as cousas perder.

Versos de *oito syllabas:*

Deus me dê pae e mãe na villa,
E em casa trigo e farinha.

Versos de *dez syllabas:*

Em ruim villa, briga cada dia.
De uns fazeis filhos, de outros enteados.
Não ha tal filho como o nascido.
Faze barato, venderás por quatro.
Perdido é, quem traz perdido anda.
Gente ruim não ha mister chocalho.
Perseverança toda a cousa alcança.
Ruim é a festa em que não tem outavas.

Versos de *onze syllabas:*

Com aguas passadas não móem moinhos.
Em má hora nasce quem má fama cobra.
Da porta cerrada o diabo se torna.
De trigo e da aveia minha casa cheia.
Em meza redonda não ha cabeceira.
O moço e o amigo, nem pobre, nem rico.
Vende a esposado, e compra a enforcado.
Sáram cutiladas e não más palavras.
Não se tomam trutas a bragas enxutas.
De todos os Santos até ao Natal,
Perde a padeira o seu cabedal.

Versos de *doze syllabas*, ou *alexandrinos:*

O que te cae da mão dá-o a teu irmão.
Para prospera vida, arte, ordem e medida.
Nem todos os que vão á guerra são soldados.
Traz o trabalho vem dinheiro com descanso.
O bom coração soffre, e o bom siso ouve.

A palavra antes de formar o verso, agrupa-se em phrases falladas, exprimindo com certo colorido pittoresco estados de consciencia, representações do mundo exterior, e emoções intensas; taes são as *Comparações*, as Imagens ou *Tropos*, que muitas vezes encerram concepções mythicas ora primitivas, ora espontaneas. Na investigação do Folklore tem-se colligido as *Comparações* populares, que encerram um verdadeiro material poetico; algumas d'ellas são communs aos povos meridionaes; transcrevemos o bastante para reconhecer o seu valor constructivo:

«Amarello como a cêra = *Mas amaryo que la sera* (Hespanha) = *Jaune comme de cire.* (França)

—Bebe como um boi = *Come más que un guey.* (Hesp.)

—Claro como agua = *Más claro qu'el agua* (Hesp.) = *Schietto come el acqua.* (Italia)

—Contente como umas paschoas = *Más alegre que unas Pascuas.* (Hesp.) = *Jouious coumo l'alleluia de Pascos.* (França) = *Contento como una Pasqua.* (Italia.)

—Direito como um fuso = *Más derecho que un juso.* (Hesp.) = *Dritto come un fuso.* (Italia.)

—Doce como mel = *Más durse que la mié.* (Hesp.) = *Dolce come il mele.* (Italia.)

—Escuro como a noite dos trovões = *Más escuro que una noche e truenos.* (Hesp.)

—Falla como um livro = *Iabla como un libro.*

(Hesp.) = *Parla coumo un libre.* (França). = *Parla come un libro stracciato.* (Italia.)

—Falso como Judas = *Mas farso qu'el armo e Jutos.* (Hesp.) = *Tradire come un Giuda.* (Italia.)

—Fino como um coral = *Más fino que un cora.* (Hesp.)

—Grande como o mar. = *Más grande que la má.* (Hesp.) = *Grande coumo la mar.* (França)

—Ha de tudo, como na botica. = *Hay de tó como en botica.* (Hesp.)

—Leve como uma penna, = *Más ligero que una pluma.* (Hesp.) = *Liggiero come una piuma.* (Italia.)

—Lindo como o sol. = *Más bonito que er só.* (Hesp.)

—Liso como a palma da mão. = *Más yano que la parma e la mano.* (Hesp.) — *Plan coumo la ma.* (França.)

—Macio como um velludo. = *Más suabe que un tersiopelo.* (Hesp.)

—Máo como as cobras. = *Más malo que er colera.* (Hesp.)

—Negro como um tição. = *Más negro que un tison.* (Hesp.)

—Nada como um peixe. = *Nada como un pes.* (Hesp.)

—Ouve como tisico. = *Oye más que un etico.* (Hesp.)

—Pesado como chumbo. = *Más pesao que un plomo.* (Hesp.) = *Pesant coumo un ploumb.* (Italia.).

—Pobre como Job. = *Más pobre que Job.* (Hesp.)

—Quer-lhe como ás meninas dos olhos. = *Lo quiere más, que á las niñas e sus ójos.* (Hesp.)

—Redondo como uma bola. = *Más reondo que una bola.* (Hesp.)

—São como um pêro. = *Más sano que una pera.* (Hesp.)

—Triste como a morte. = *Más triste que un duelo.* (Hesp.)

—Vermelho como uma papoula. = *Más rojo que una amapola.* (Hesp.) [1]

Cantigas populares formadas pelas *Comparações*:

Eu não gosto de Francisco,
Que amarga como o trovisco;
Gosto mais de Manuel,
Que é nome de Jesus Christo.

Negro é o teu cabello,
Negro como o azeviche;
Dize amor o que fizeste
No tempo em que me não viste.

Eu hei de ir, hei de deixar-te
Como a agua deixa a fonte;
Hei de deixar-te tão só
Como o espargo no monte.

Andas abaixo e acima
Como o ouro na balança;
Emquanto tu não fôres minha
A minha alma não descansa.

Os teus braços são cadêas
Mais rijas que o proprio aço,
Já me tens preso, cativo,
Só te falta dar o laço.

Quem a mim ouvir cantar
Cuidará que estou alegre,
Tenho o coração mais negro
Que a tinta com que se escreve.

A viola sem a prima
E' como a filha sem pae,

---

1 A. Th. Pires — *Quatrocentas Comparações alemtejanas.* As Comparações hespanholas são colligidas por F. Rodrigues Marin.

Cada corda seu suspiro,
Cada suspiro seu ai.

Estes rapazes de agora,
Estes que de agora são,
São como o ouriço chôcho,
Dá-lhe o vento, cae no chão.

Quero tanto aos meus amores
Como a Virgem quer a Deus,
Como o campo quer ás flores,
Como o pae aos filhos seus.

As *Comparações* ampliam se até ás reminicencias historicas, conservadas na tradição popular; assim em algumas cantigas do Alemtejo:

Chorava José do Egypto
Por seu pae, que era Jacob;
Tambem eu choro e grito
Por me vêr no mundo só.

Bem forte era Roldão.
E venceu-o uma Angélca;
As almas desejam gloria,
A minha que se não pérca.

Cativa foi Florinda
Princeza filha do rei;
Cativos foram meus olhos
Que me cativaram tambem.

Depois das *Comparações*, seguem-se outras expressões poeticas baseadas sobre as *Amphibologias* ou equivocos, as *Allusões* a Symbolos consuetudinarios, as *Allegorias* das côres, das flores, e as Perguntas em *Enigmas*. Exemplifiquemos esses recursos da elaboração poetica popular:

Com pena pego na penna
Com pena para te escrever,
Caiu-me a penna da mão
Com pena de te não vêr.

Não me atrevo disse o trêvo
A nascer por entre o trigo;
Eu, sem ser trevo, me atrevo
A trazer amor comtigo.

O trevo diz que se atreve
A trazer amores ausentes;
Eu não sou trevo e me atrevo
A tomar amores para sempre.

O trevo diz que se atreve
A apartar corações;
Não hade apartar os nossos
Que estão prezos por grilhões.

O symbolo do *cabello atado* como signal da mulher casada, no direito foraleiro, (Vid. p. 87) apparece n'estas cantigas do Alemtejo, communs á Beira Baixa:

— Menina ate o cabello,
Não o traga desatado,
Dê o desengano ao moço,
Não o traga enganado.

«Heide atar o meu cabello
E viral-o para traz,
Com uma fitinha vermelha
Que me deu o meu rapaz.

— Menina ate o cabello
Que elle atado está lhe bem;
Se não tem fita para elle
O salgueiro verga tem.

«Você não é para mim,
Você para mim não é;
Bote o sapato á rua,
Vista a fôrma do seu pé.

A oliveira é a paz,
Que se dá aos bem casados;
A palma aos sacerdotes,
O alecrim aos namorados.

Trazeis o cravo ao peito,
E' signal de casamento;
Tirae o cravo para dentro
Que o casar inda tem tempo.

Como amostra do *Enigma* com que começam os desafios entre os cantadores:

— Tu dizes que és poeta
Em materia de cantar,
Pois diz-me lá por cantigas
Quantos peixes ha no mar?

«Quantos peixes ha no mar
Eu t'o vou já a dizer:
São metade e outros tantos,
Fóra os que estão por nascer.[1]

As *Tautologias*, tão frequentes na linguagem popular, como: *Dito e feito*, encerram a phrase feita, a fórmula sacramental dos documentos legaes, como: *Posso, quero e mando;* têm na poesia do povo um emprego caracteristico, sem distinguir o anexim sentencioso ou a cantiga apaixonada. Comecemos pelos Anexins com *Tautologias* a dois termos:

O amor e fé
Nas obras se vê.

Amor e reino,
Não quer parceiro.

Com agua e sol
Deus é creador.

Preso nem cativo
Não tem amigo.

[1] Ap. Sentinella da Fronteira: *Cantos populares do Alemtejo* n.º 113. (Collec. de A. Th. Pires.)

Tautologias a tres termos:

Mulher, vento e ventura,
Asinha se muda.

Amor, fogo e tosse,
A seu dono descobre.

Amor, dinheiro e cuidado,
Não está dissimulado.

Caça, guerra e amores,
Por um prazer mil dores.

Azeite, vinho e amigo,
O mais antigo.

Casa, vinha e pôtro,
Faça-os outro.

Queijo, pêro e pão,
Comida de vilão.

Manda o amo ao moço,
O moço ao gato,
E o gato ao rabo.

Horta sem agua,
Casa sem telhado,
Marido sem cuidado,
De graça é caro.

Tres cousas fazem
Ao homem medrar:
Sciencia e o mar
E casa real.

Nas Cantigas soltas a *tautologia* apparece nos seus differentes termos, dando intensidade á phrase poetica:

Por amar e querer bem,
Me querem tirar a vida;
Heide amar e querer bem,
Dou a vida por perdida.

O amar e padecer
Estão no mesmo logar;
Quem não quizer padecer,
Hade-se deixar de amar.

Eu casei-me, cativei-me,
Inda não me arrependi;
Quanto mais vivo comtigo
Menos posso estar sem ti.

Amar, morrer, padecer,
Não pode ser tudo junto;
Quem morreu acaba a vida,
Quem ama padece muito.

Corpo, alma, vida minha,
Eu de nada sou ciosa,
Entendo que procureis
A outra mais caprichosa.

Alma, vida, coração,
Já tudo te entreguei;
Tens tudo quanto me anima,
Como sem ti viverei?

Oh sol, oh lua, oh estrellas,
Oh anjos, descei cá abaixo;
Vinde vêr a sepultura,
O logar onde me eu acho.

Suspiros, ais, e tormentos
Imaginações e cuidados,
São o manjar dos amores,
Quando vivem separados.

As fórmas do Discurso poetico são de uma invenção assombrosa na expressão popular; indicaremos summariamente algumas com os nomes que os rhetoricos lhes deram no Discurso oratorio:

Epanadiplosis – quando o periodo termina pela mesma palavra com que começa:

Amada de Deus, amada,
Querida de Deus, querida;

Mais vale ser desejada
Do que ser aborrecida.

Enallage — quando se altera um tempo, numero ou pessoa, no verbo; ou se dá o verbo por um nome:

Cantava, cantei, cantando,
Cantando, cantei, cantava,
Chorava, chorei, chorando
Chorando, chorei, chorava.

Lindos olhos de matar.
Sobrancêlhas de sorrir,
Tendes a côr demudada,
Isso não é de dormir.

Epizeuxis — repetição da mesma palavra, reduplicação intensiva:

Tenho penas, tenho penas,
Eu de penas fiz um feixe,
Eu não sei que faça á pena
Para que a pena me deixe.

Tenho penas, tenho penas,
Não são pennas de gallinha,
Dá-lhes o vento não vôam,
Que penas são estas minhas?

Zeugma — suppressão de uma palavra, que se subentende na repetição:

O mar pediu a Deus peixes,
Os peixes a Deus altura;
Os homens a liberdade,
As mulheres formosura.

Anastrophe — deslocação dos elementos da phrase:

Casada, não sou casada,
Nem sei se me casarei,
Tenho a palavra dada,
Não sei se a cumprirei.

Epanodos — repetição em posição exprimindo pensamento contrario:

Esta noite vou-me ás vinhas,
Esta noite vou-me a ellas;
Quem tiver filhas que as guarde,
Que eu não me heide guardar d'ellas.

Ironia — a realidade expressa pela fórma contraria, ou antithese:

Maria, minha Maria,
D'estas Marias ha poucas!
Umas são Marias várias,
Outras são Marias loucas.

Clionas — repetindo a palavra com gráos de encadeamento:

Aqui n'este canto, canto,
Aqui n'este recantinho,
Aqui bate a pomba as azas,
Aqui faz a pomba o ninho.

Simploca — repetição da palavra no fim da phrase:

Que passarinho á aquelle
Que está na flor do marmello,
Com a bocca pede beijos,
Com as azas, quero, quero.

Anaphora — repetição da palavra (como a nota obstinada):

Oh amor, tudo te enoja,
Oh amor, tudo te offende,
Ou eu não te sei amar,
Ou tu, amor, não me entendes.

Oh agua, que estás lá longe,
Oh agua, quem te bebera!
Oh rosa, quem te cheirara,
Oh cravo, quem te colhera.

Hyperbaton — transposição de elementos da phrase :

Oh meu amor, meu amor,
Oh meu amor, nada não ;
Nada tenho no meu peito
Em que não tenhas quinhão.

Antanaclusis — palavras identicas nas letras, ou homophonas :

Os teus olhos negros, negros,
São gentios de Guiné,
De Guiné por serem pretos,
Gentios por não terem fé.

Euphuismo — adoçamento da phrase pejorativa :

Nem toda a arvor' dá fructo,
Nem toda a erva dá flôr,
Nem toda a mulher bonita
Póde dar constante amor.

Paranomasia — palavras diversas no significado, mas analogas no som :

Da palmeira nasce a palma,
Da palma nasce o palmito,
O amor que nasce na alma
Nasce para ser infinito.

Pleonasmo — repetição escusada da palavra para a comprehensão da ideia :

Quem tem pinheiros tem pinhas,
Quem tem pinhas tem pinhões ;
Quem tem amores, tem filhos,
Quem tem filhos tem paixões.

Podem-se exemplificar abundantemente com as Cantigas populares todas as figuras de dicção observadas pelos rhetoricos ; e pelas necessidades da ver-

sificação todas as figuras de *transposição*, como Metathese, Hyperthese, Anastrophe; de *addição*, como Prothese, Epenthese, Paragoge; e de *subtracção*, como Apherese, Syncope e Apocope; de *fusão*, como Sysizene, Synalepha, Synerese, Crase; de *abrandamento*, como Systole; e de *significação* como Synedoche e Metaphora.

Deixemos essas exemplificações, entrando na parte viva da Poesia do povo, proveniente da relação intima da Palavra pelo seu *accento* prosodico com as fórmas da Melodia e da Dansa, que determinam a creação e desenvolvimento completo da CANÇÃO.

§ 2.º — *Os Generos poeticos, e os Themas universaes da idealisação popular*

Creadas para a expressão dos sentimentos, as Artes, embora por diversos meios, encontram-se intimamente ligadas para o mesmo fim; e quanto mais intenso é esse sentimento na inconsciencia, mais ellas pela simplicidade dos seus recursos se auxiliam, se coadjuvam e até certo ponto se confundem sem se invadirem, para alcançarem uma expressão ideal. Pode-se comprehender este momento da Arte no seu estado syncretico com a linguagem humana: articulada pela *palavra*, a *intonação* dá-lhe as suas cadencias da phrase, e a *gesticulação* o rythmo que accentua e define o movimento da acção. D'esta simultaneidade resulta a belleza oratoria, creada pela synergia social. E essa mesma *Palavra* usual, convertendo-se em symbolo, para representar nos seus trópos a vida das cousas e os estados de consciencia, as emoções e as concepções subjectivas, fórma uma nova linguagem, semelhante á usual nos seus elementos grammatologicos, mas com um poder suggestivo, com um relêvo de representação que

impressiona e encanta: é a *Poesia*. A intonação da palavra apaixonada torna-se melodica, e pela intensidade da expressão gera a phrase musical; e esta primeira união da *Poesia* com o *Canto* manifesta-se no verso, que se fixa como estructura da phrase poetica. Em que situações se emprega a palavra no maximo da sua intensidade? Nos grandes actos sociaes, nas cerimonias do culto, nas festas publicas pelos triumphos nacionaes. A Poesia ligada ao Canto nos actos religiosos e festivos, é rythmada pelas Dansas e jogos mimicos em que a multidão toma parte, cooperando na expressão do sentimento por movimentos e attitudes expressivas. Foi n'este momento syncretico que as tres Artes de expressão *Poesia*, *Musica* e *Dansa* se exercêram simultaneas, fecundando-se no desenvolvimento proprio de cada uma. E' ao que Wagner com a sua vista philosophica chama periodo de *communismo*, [1] que chegou no concurso mais harmonico das tres Artes á suprema creação do genio grego — a Tragedia. A separação d'estes elementos estheticos fez que as Artes se desconhecessem entre si, e até certo ponto se desnaturassem pelo seu progresso isolado; a Poesia tornou se uma rhetorica academica, a Musica um artificio de distracções contraponticas, e a Dansa um espectaculo de acrobatas. Perderam o destino social, deixaram de se dirigirem á multidão. Para comprehender a formação da Poesia moderna é preciso examinal-a n'esse periodo syncretico em que as populações europêas a elaboraram simultaneamente com o Canto e a Dansa; da mesma fórma a Musica moderna na sua phase hodierna será comprehendida relacionando-a com a Melodia popular d'onde ella

---

[1] *A Obra de Arte no futuro.*

derivou para se desenvolver na Egreja e nas Côrtes. O restabelecimento d'esta solidariedade artistica é verdadeiramente um criterio para o historiador e uma synthese esthetica para o philosopho.

Arthur Cornette, professor do Conservatorio flamengo, na Esthetica do Drama lyrico, explica a importancia da palavra para determinar a tonalidade ou um systema musical: «Estas tonalidades (inharmonicas ou com multiplicidade de intervalos) são visivelmente baseadas sobre a instituição da palavra, sobre a alliança da musica e da linguagem nas edades primitivas, e ellas têm na palavra a sua harmonia essencial. O orgão vocal, na palavra, possue effectivamente intervallos indeterminados, inapreciaveis, inflexões em relação com o senso intellectual que a pessoa que falla quer pôr em evidencia e com o sentimento ou a paixão que o anima, Mas, á medida que a musica, auxiliar da palavra na antiguidade, se destacar da linguagem para viver uma vida propria e desenvolver-se na sua energia interna e na sua esphera particular, foi forçada a procurar uma distribuição de intervallos fixos, distinctos e precisos, os elementos de um senso proprio que fosse para a alma sensivel, o que o senso da palavra é para a alma intellectual. Então o elemento da harmonia appresentou-se como complemento d'este senso. Tal é a tonalidade moderna.» E' nas Canções populares, que se determina ainda esta relação da palavra e do canto, que restabelecida consciente e artisticamente se torna a synthese da musica moderna.

Na *Histoire de la Chanson en France*, Julien Tiersot, assenta as modificações dos cantos populares provinciaes ou regionaes em um fundo commum primitivo, reduzindo as originalidades locaes a essas exclusivas modificações: «O povo cria as suas Canções. Elle as transforma a capricho, de mil manei-

ras e por meios diversissimos. O numero de ideias de que as Canções procedem é restricto e quasi que commum a todos os meios populares; por outros termos, os assumptos das Canções populares são em pequeno numero, mas os aspectos multiplicam-se pela estructura que tomam e fórmas variadas com que são tratados. Os caracteres proprios a cada provincia assentam portanto mais n'esta diversidade de apparencias, do que na natureza e espirito dos assumptos.» (*Op. cit.*, p. 357.) D'este ponto de vista seguro, que se verifica pela determinação de um fundo anthropologico, que liga differentes localidades e povos, vae uma grande distancia para essa outra these imaginosa da Canção originaria da França septemtrional, irradiando a sua materia poetica e musical por toda a Europa, soffrendo modificações fundamentaes nos diversos meios para onde foi transportada e adaptada! E d'essa outra que considera a morphologia poetica um producto inteiramente latino adoptado pelos povos modernos na sua versificação motivada pelos costumes e relações sociaes. Gaston Paris tambem aponta em criterio seguro, sem comtudo o ter seguido: «a historia da Poesia lyrica... é inseparavel da da *Versificação*, como esta não o é menos da historia da *Musica* e da historia da *Dansa*...» [1]

A poesia popular, com ou seus versos medidos, accentuados, assonantados ou rimados, com as suas divisões estrophicas, não é um artificio; simultanea com a creação da lingua fallada, a poesia tem a mesma origem naturul e espontanea, e com ella recebe um ulterior aperfeiçomento litterario e artistico. Pelo facto da lingua fallada receber na fórma escri-

---

[1] *Journal des Savants*, 1891, p. 677.

pta as bellezas do estylo, nem por isso se poderá considerar a lingua um artificio dos rhetoricos; o mesmo acontece á linguagem metrificada, cujos effeitos, embora desenvolvidos pelos poetas, nem por isso esta expressão do sentimento póde considerar se menos natural na versificação do que na phrase commum. A creação d'estas duas fórmas da linguagem sendo simultanea em todos os povos, só quem desconhecer tal facto é que verá a Versificação como um producto de academia; assim o poeta Lamartine escrevia essas deploraveis palavras, que depõem contra a sua intelligencia:

«Se agora nos interrogarem sobre esta fórma da poesia a que se chama *verso*, responderemos francamente, que esta fórma do verso, do rythmo, da medida, da cadencia, da rima ou da consonancia de certos sons eguaes, no fim da linha cadenciada, parece-nos muito indifferente para a poesia, na epoca avançada e verdadeiramente intellectual dos povos modernos.» Depois d'isto, confessando que tendo feito versos por imitação e por habito, avança: «declaramos que o rythmo, a medida, a cadencia, a rima, sobretudo, nos pareceram uma *puerilidade* e quasi uma derrogação da dignidade da verdadeira poesia.» [1] Os povos que crearam as linguas sem artificios, tambem crearam a versificação sem ser por puerilidade. O academismo afastou Lamartine das fontes vivas da poesia. Henri Heine, entretendo-se no leito da doença a metrificar, dizia que isso o «levara a descobrir, que a versificação era uma pura creancice.» Póde usar-se como puerilidade ou criancice, mas na sua origem é um phenomeno organico a versificação, cuja seriedade primitiva subsiste na poesia do povo.

[1] *Curso fam. de Litt.*, IV Entr.

As linguas meridionaes, como analyticas, na sua redacção em prosa exigem na construcção syntactica tudo quanto possa tornar mais nitido o pensamento, taes como as palavras que exercem exclusiva *funcção grammatical*, preposições, pronomes pessoaes e relativos, conjunções e adverbios, que supprem as flexões casuaes. Na redacção poetica, sem derrogar-se este processo, ha apenas uma modificação exigida pelo laconismo do ambito do verso: evitam-se quanto mais ser possa o emprego de palavras de funcção exclusivamente grammatical, que dão um preponderante prosaismo, (observação de Wagner) tirando das transposições impostas pelas necessidades da metrica o relêvo ideologico, que muito se aproxima da primitiva quantidade. O povo na linguagem metrica attinge o maximo do laconismo; e é essa uma das bellezas da sua poesia; o culto, aproveitando esse effeito, completa-o pela eliminação possivel das palavras de funcção grammatical, realisando pela naturalidade da expressão o accordo existente entre a linguagem da prosa e a do verso.

Dizia Rousseau: «E' um grande e bello problema o determinar até que ponto se pode fazer *cantar a palavra*, e *fallar a musica.*» Este problema foi comprehendido pelos technicos diversamente; uns tornaram a palavra serventuaria do canto, inexpressiva em si, para servir de solfejo ao cantor, como fizeram os italianos. Outros, reagindo contra esta subordinação, e querendo attingir a expressão musical pela intensidade do drama implicito na palavra, regressaram ao recitativo melodico, como fizeram Gluck, e Wagner, pensando em uma unificação synthetica deduzida da espontaneidade popular. Effectivamente o povo, antes do problema proposto pelo audacioso Rousseau, achou o segredo de *cantar a palavra* e *fallar a musica;* fel o pelo processo simultaneo, em

que o verso é uma resultante do rythmo da dansa, e em que a melopêa e o canto resultam da cadencia do verso, e do colorido implicito na intonação da palavra. O povo é o creador dos germens ou themas musicaes, a *Melodia*. Eis a base de toda a critica esthetica e historica, que se verifica nas fórmas da Canção.

A relação entro a musica e o verso, acha-se confessada por Gluck no Exame ou prefacio que poz na frente da opera *Alceste:* «Eu procurei rednzir a musica á sua verdadeira funcção, a de secundar a poesia para fortificar a expressão do sentimento e o interesse das situações, sem interromper a acção e arrefecel-a por ornamentos superfluos; entendi que a musica devia ajuntar á poesia o que a um desenho correcto ajunta a vivacidade das côres, o accordo feliz das luzes e das sombras, que servem para animar as figuras sem lhes alterar os contornos.»

E em uma carta de Gluck, de 1773: «Sempre simples e natural tanto quanto me é possivel, a minha musica não tende senão á maior expressão e ao reforçamento da declamação da poesia.» [1]

A relação da musica com a poesia popular, acha-se assim observada por Champfleury: «A estas canções anda junta ordinariamente uma melodia particular, monotona na apparencia, a qual cantada desempenha uma parte importante na poesia popular. São duas artes que se acham tão intimamente ligadas, como a hera á velha parede, e que separadas parecem aleijadas e incompletas.» E sobre a natureza das melodias, nota o seu caracter musical: «As me-

---

1 Escrevia o musicographo inglez Burney, sobre a naturalidade e simplicidade attingida por Gluck: «E pode-se notar que a maior parte das Arias do *Orfeo* são tão *simples, tão ingenuas como Balladas inglezas* » (The state of Music in Germany, 1, 264.)

lodias das Canções populares estão todas fóra das leis musicaes conhecidas; escapam á notação, porque não têm compasso; uma tonalidade extravagante na apparencia, e comtudo rasoavel por isso que está de accordo com uma poesia fóra de todas as regras da prosodia, faria gemer os didaticos professores de harmonia.» E' pelas desegualdades dos intervallos (os *robatus*) que essas melodias caracterisam a tonalidade dos povos que as cantam e as acompanham. «A musica popular é uma mina de intervallos harmonicos imprevistos, selvagens, delicadissimos, como se quizerem» Escrevendo isto, Champfleury observava a inflencia das melodias populares na musica moderna: «De ha dois ou trez annos para cá, espiritos distinctos procuram introduzir o *quarto de tom* na musica moderna.» [1] Referia-se a Chopin, a Liszt, ao abandono gradativo das cadencias perfeitas. Intimamente ligada a poesia á melodia, as exigencias do verso com as suas cesuras e crases é que determinam essas desegualdades dos intervallos musicaes ou *robatus*. Na esthetica popular, nunca a poesia é a escrava da musica, como acontece com os libretistas em relação aos compositores, os Scribe em relação a Meyerbeer, ou Quinault em relação a Lulli.

Mas a *Poesia cantada* na sua fórma primitiva e organica é simultaneamente *dansada;* d'aqui o seu *rythmo* natural, o seu compasso tornando-se vivo e expressivo como *acompanhamento*, pela presteza e pela sonoridade. Schubert soube tirar do rythmo toda a riqueza e colorido do acompanhamento, como se vê na *Canção de Margarida* fiando, e na ballada do *Rei dos Olmos*. Isto nos patentêa a importancia do phenomeno musical do povo.

---

[1] *Lettre à M Ampère touchant la Poesie populaire.* (No *Realisme*, p. 184 a 197. Paris, 1857.)

Estes trez elementos definidos, revelam-nos os differentes processos naturaes da elaboração da Poesia popular, apontados em velhos documentos: Nas Canções dos trovadores algumas indicam-se como feitas sobre *un son vieil e antic.*

Aqui temos o caso em que a melodia se conservou, e se lhe adaptou uma letra nova; é o que se dá com mais frequencia, porque a musica pode decorar-se e passar de povo a povo, mais facilmente do que a poesia. Desde que a melodia passar além do seu tempo ou mesmo para outro povo, é inventado outro acompanhamento rythmico. Aqui a melodia é obrigada e o acompanhamento livre.

Prevalecendo a dansa, e sendo a letra e a melodia um pretexto para lhe dar relêvo, o rythmo ou acompanhamento é *obrigado*, podendo ser livre a inspiração poetica e a sua melopêa. A Dansa, como as outras fórmas estheticas tambem evolucionou independentemente.

Uma mesma melodia póde modificar-se continuamente, alternando-se os seus intervallos pela necessidade de abranger no ambito dos seus compassos outros versos com varios rythmos prosodicos, com syllabas a elidir, ou pelo prolongamento dos seus sons. E' por esta alteração dos intervallos, que o povo fazendo extraordinarias divisões dos tons exerce uma constante renovação e creação das suas meodias. E assim como a *melodia* e o *rythmo* se conservam, impondo-se á tradição, a poesia tambem persiste inalteravel, em certas Canções, taes como as orações religiosas, ou hymnos, e nos Cantares narrativss ou novellescos, em que o minimo da musica é a melopêa, e o minimo da dansa é o balanço compassado do recitador.

Na formação da Poesia popular dá-se o phenomeno da creação simultanea da melodia a que ella hade ser

canta-la. Umas vezes a *melodia* recordada ou inventada, suggere a necessidade da palavra e da situação poetica, fixando a metrica do verso; outras vezes os versos conservados pela intensidade da sua expressão revigoram-se appropriando-se de uma nova melodia. E esta inseparavel influencia em que a palavra e o canto se ligam naturalmente na Rythmopêa, que explica o modo da elaboração esthetica popular. Por um tal processo chega se a observar como as duas expressões se tornam independentes para novamente se aproximarem. Escreve O Chilesotti: «Uma Canção acclimando se em uma outra provincia póde desfigurar-se por variantes que não modifiquem senão as suas linhas fundamentaes: o rythmo, embora accentuado torna-se indeciso, o compasso binario transforma se em ternario, ou vice-versa, a tonalidade altera-se passando de maior para menor, ou ao contrario, a final é a dominante em vez da tonica; porém a extensão da phrase é identica, as cadencias ficam nas mesmas notas, o caracter geral não muda.

«E raro encontrar-se. sobre differentes palavras a mesma precisa melodia; ao contrario certos fragmentos melodicos apparecem accommodados naturalmente sobre um grande numero de poesias diversas — sendo estes fragmentos quasi sempre as primeiras phases da melodia, como que constituindo a essencia do thema, a parte que toca e se imprime mais fortemente na musica. Assim um dos processos mais evidentes da composição popular consiste na adopção, como ponto de partida de uma fórmula prompta e facil e inventar lhe o seguimento.» [1] Em certo modo este phenomeno reproduz a lei physica — nada se cria, tudo se transforma,

[1] *Revista musicale italiana*, I, 544.

E assim como existe um fundo poetico tradicional e popular para as Canções (*Balladas*, *Pastorellas*, *Serranilhas*) e para os Cantos narrativos ou recitados, (*Romances*, *Historias*, *Chacaras*) caminha-se hoje para determinar um *fundo commum melodico*, comprehendendo certa tonalidade caracteristica de raça, certos rythmos e tessitura melodica, que se repetem em muitas Canções de povo a povo, e que se appropriam e adaptam a novas situações, por uma improvisação espontanea cooperando a suggestão das reminiscencias com as invenções genialmente achadas.

O exame d'esta *materia prima* musical levou a fixar a linha de continuidade da Canção popular ás Canções dos Trovadores e Minnesingers, aos cantos dos Mysterios, ás Frottolas italianas do seculo XVII, aos Madrigaes, até a Aria de Opera.

E' ainda pelas melodias populares que se caracterisam as Nacionalidades penin ulares hispanicas, como anteriores a toda a influencia arabe.

Escreve Halarian Eslava: «nenhum adiantamento deve a Hespanha aos Arabes respectivamente á pratica da arte musical, a não ser o excesso de adornos, que segundo a opinião de alguns escriptores é o principal distinctivo das melodias arabes. A *caña*, os *polos* e *tyrannas*, que se conservaram em Andalusia, até nossos tempos, e que se crêem do genero arabe, são melodias que estão na tonalidade do canto-chão, e sobrecarregadas de tão continuos quebros de voz, que é impossivel escrevel-os todos com exactidão.» [1] Salvador Rueda caracterisa as melodias dos varios Estados peninsulares, hoje unificados administrativamente; foram essas melodias tradicionaes que

---

[1] *Breve memoria historica de la Museca religiosa en España*, p 28.

na Egreja se tornaram a Cantilena liturgica, e nas Côrtes a Canção trobadoresca:

«Catalunha e Aragão, as duas provincias irmãs, ambas sabem tocar na *viola* (especie de guitarra) um brilhante movimento de valsa que se chama a *jota*, e que tanto uma como a outra dansam com tanta graça.»

«Eis a Navarra, as Asturias, a Galliza... O povo que habita estas alturas parece formar um mundo á parte; os seus costumes são severos, os seus jogos audazes, os seus habitos patriarchaes. Se houvesse na peninsula hespanhola uma região consagrada á musica seria esta. Os seus cantos populares têm uma côr particular...» [1]

«Os Andaluzes fallam quasi por canções. — Para cantar e para dansar ha alli a *malagueña*, a *seguiguidilla sevilhana*, a *seguidilla gitana*, a *jabera*, o *polo*, o *medio polo*, as *caleseras*, o *vito*, as *serrenas*, a *petenera*, o *tango*, as *conceleras*, o *merengazos*, o *jaleo*, o *tano*, a *chacona*, o *zorango*, o *fandango*, o *fandango robao*, as *alegrias*, as *panaderas*, e outros cantos e dansas com profusão.»

Sobre os divertimentos populares hespanhoes, escreve Perez Nieva: «Não se póde dizer que exista na nossa patria um canto ou jogo nacional. E' preciso empregar o plural e fallar de cantos e jogos nacionaes.

«A *muiñeira* ou alvorada gallega, repassada da doce gravidade celtica, é tão nacional como a *petenera* ou a *solea* andalusas inspiradas pela nostalgica paixão arabe. A fogosa *jota* e as seguidilhas não o são menos. Pode-se dizer o mesmo das Dansas. A

[1] *Espagne politique et litteraire*, p. 214. (Artigo de Salvador Rueda)

dansa dos *palillos* (com castanholas) em Valencia é tão nacional como o *Zortzico euskuaro*. Cada um d'estes cantos e cada uma d'estas dansas exprimem fielmente a maneira do sentir da região em que nasceu. Estudando-os separadamente encontramos a origem, a raça. A do Norte e do Noroéste, a partir dos montes Cantabros até aos promontorios da Corunha, é uma raça séria, pacifica, contemplativa e melancholica. Ella serve-se nas suas manifestações populares da *gaita*, que geme sob os castanheiros seculares. A do Sul, dos golfos do Levante aos rochedos de Gibraltar, é viva, alegre, alerta, ardente. Exprime se com a sua *guitarra*, que suspira debaixo dos ralos e da gelosia verdes de uma casa branca de Cadiz. No alto, o caracter épico, a tendencia para a collectividade: o orpheon. Cá em baixo, a tendencia para o isolamento, a physionomia individual, a *copla* (a quadra). A qual d'estes cantos chamaremos o nosso canto nacional? A nenhum em particular, mas todos em conjuncto constituirão o hymno hespanhol: serão a Hespanha

«Dá se o mesmo com os jogos populares. Em certas provincias o jogo da *péla* excita um tal enthusiasmo que passa dos campos á cidade e torna-se um espectaculo publico. N'outras joga se a *bola*... Ha ainda o jogo da *barra* e o *salto*... Todos têm o direito de representar a sua patria; não um jogo nacional, mas muitos jogos nacionaes.»

A Canção portugueza é tambem eminentemente caracteristica da nacionalidade, que por isso mesmo se destaca d'entre os povos peninsulares. Servir-nos-hemos das observações dos profissionaes estrangeiros; Martino Roeder, director do Conservatorio de Boston, estudando os *Fados* portuguezes, achou-lhes *a poesia mais bella do que a musica*. Os dois factos contidos n'esta observação explicam-se cabalmente.

Em todos os povos em que a cohesão social assenta sobre a associação local ou *Municipalismo*, ahi se manifesta uma *poesia pessoal*, um lyrismo emotivo, que não visa á expressão de um ideal abstracto como o de nacionalidade. Na França meridional, cujas instituições municipaes foram a base da sua civilisação, ahi se deu essa extraordinaria efflorescencia do Lyrismo *pessoal* dos Trovadores, desenvolvimento litterario dos germens tradicionaes populares. A Italia municipalista, rica d'essa *poesia pessoal* vulgar, soube sobre os rudimentas das Canções dos Trovadores attingir a perfeição suprema no Lyrismo petrarchista, que se tornou o modelo definitivo da poesia moderna; como se sabe pela historia, foi pelo municipalismo que a Italia durante toda a Edade media resistiu ás invasões estrangeiras, realisando sem vantagem a unificação nacional nos fins do seculo XIX. Portugal pertence a essa raça essencialmente municipalista. que na associação local luctou com exito contra a conquista romana, e venceria se attingisse a Federação; o que se deu com a Italia e França meridional, aqui se repete n'esse lyrismo pessoal popular que surprehende, e na expressão artistica que lhe deram Bernardim Ribeiro, Christovam Falcão, Gonzaga, Garrett, João de Deus. Era justa a observação de Roeder; mas a pobreza da Melodia?

Este facto não depõe contra o genio musical portuguez; por que se a expressão poetica é bella, sendo ella inseparavel da musica, deve esta ter conservado o primitivo caracter. A pobreza ou simplicidade da Melodia portugueza provêm-lhe da falta de melismos, ornatos, floreios extranhos, como acontece com as melodias hespanholas, muito pittorescas, mas cheias de ornatos dos Arabes. Esta simplicidade é uma belleza não desnaturada por alheios artificios, e um signal patente da sua antiguidade; Untersttein reco-

nhece na monotonia do rythmo das Dansas portuguezas e nas suas faceis melodias ***semelhança com as Canções da Alta Italia***. Não está esta concordancia determinando o fundo ethnico, que nos liga á tradição occidental?

Na *Historia de la Musica española*, D. Mariano Soriano Fuertes falla do genio musical do povo galecio portuguez: «Os hespanhoes, principalmente os ***Lusitanos*** e ***Gallegos***, desde o seculo VI serviram-se das notas rabbinicas para escreverem a ***musica vulgar*** ou Canções populares, ás quaes eram naturalmente inclinados.» Antes porém d'esta adopção, existia uma notação original e propria, que o mesmo erudito musicographo descreve: «Por parte dos Lusitanos e Gallegos, gente affeiçoada por natureza não só a poesia e a musical vocal, senão tambem á instrumental de corda e sôpro, inventaram outro genero de notação musical, propria para indicar os sons dos instrumentos, composta de *linhas* horisontaes, ***pontos*** e ***numeros*** collocados entre ellas. As *linhas* para significar as cordas; os ***pontos***, os sons, que deviam produzir segundo a affinação do instrumento; e os ***numeros*** indicavam os dedos. Se o instrumento tinha duas cordas os ***pontos*** collocam se sobre as duas linhas horisontaes sómente; se tres, sobre tres; e se quatro, sobre quatro, etc. Se a notação musical era para algum instrumento de vento, marcavam tantas linhas na escripta, quantas era preciso figurar nos seus espaços de uma a outra o numero de agulheiros que tinha o instrumento, collocando n'esses espaços outros tantos pontos, uns inteiramente tapados, que figuravam os agulheiros, que os deviam abrir, outros cobertos á maneira de occulos, que indicavam os que deviam deixar sem tapar. D'estês dois generos de notação musical se formou um terceiro, mixto dos dois; porque, com o tempo os hebreus de

Portugal tomaram as *linhas* dos portuguezes, com a nota chamada *ponto*, ou os Portuguezes e Gallegos tomaram dos rabbinos as notas musicaes, resultando d'isto o systema da notação musical, que Beda explicou com tanta prolixidade.» [1] Embora esteja hoje reconhecido que o tratado de *Musica quadrata sou mensurata* pentence a um escriptor do seculo XIII, não deixa de ser verdadeiro o facto de já no seculo VI existir a musica mensurata, e o proprio Beda menciona a harmonia a duas partes ou consonancia; o facto da notação inventada por Lusitanos e Gallegos para fixar a melodia das suas Canções é o que nos revela a vitalidade da sua tradição poetica e influencia na peninsula. Essa tonalidade lyrica popular veiu a identificar-se com os *Lais* bretãos, (á tempradura de Bretanha), quando elles ou como cantos de amor ou de aventuras cavalheirescas, penetraram nas Côrtes peninsulares no seculo XIII.

Sob este criterio é que o estudo da Canção popular, lyrica, narrativa e dramatica, assentando sobre themas universaes de idealisação, appresenta os germens fecundos da evolução litteraria e musical moderna. [2]

---

[1] Op. cit., t. I, p. 6 8 a 70.

[2] Na sequencia do plano dos nossos estudos, ficará tratada no volume sobre os *Trovadores portuguezes* esta relação do elemento tradicional e popular do lyrismo com as Canções da Corte; nos volumes *Gil Vicente e as orgiens do Theatro nacional*, e *A Escola de Gil Vicente e o desenvolvimento do Theatro Nacional* historiámos largamente a evolução dos rudimentos dramaticos populares e liturgicos, que pela fórma artistica do Auto entraram na Litteratura portugueza.

A) A CANÇAO LYRICA

Vico, na *Scienza Nuova*, teve a intuição genial da relação da palavra cantada com a palavra fallada pela intensidade da emoção: «As grandes paixões alliviam-se pelo *canto*, como se observa no excesso da dôr e da alegria, As paixões violentas arrancaram os primeiros homens do mutismo, elles formaram as suas primeiras linguas *cantando*. Os primeiros auctores orientaes, os gregos e os latinos, e os primeiros escriptores da Edade-média foram *poetas*.» [1]

O facto na sua realidade confirma-se na simultaneidade da elaboração grammatologica de cada lingua com a sua versificação; na baixa latinidade, no allemão, no hespanhol, no portuguez, no velho francez, *cantar* e *fallar* são synonimos. A Canção para o povo, que não sabe analysar o seu estado subjectivo, torna-se uma expressão synthetica do sentimento, tanto mais profunda, quando ella pelo perstigio tradicional suscita emoções identicas; ou quando pela expansão da alegria é motivada pelos

---

[1] Op. cit., L. I, cap. II. Ax. 56-59 Trad. Michelet.

themas communs ás concepções da mesma raça. A Canção popular occidental ou romanica nasceu conjunctamente com as novas Linguas, adaptando a uma mais larga sociabilidade europêa os materiaes mythicos e consuetudinarios de um passado remotissimo, nunca extincto, mas sempre transformado. Apesar de não ter sido escripta, a Canção pela magia da melodia entrou na Egreja e nas Côrtes, impoz-se a essas duas forças absorventes e egoistas, Catholicismo e Feudalismo, que a imitaram na liturgia e na pragmatica palaciana; e veiu prestar á litteratura moderna através dos rudimentos dos Trovadores as fórmas definitivas do lyrismo actual.

No seu ensaio sobre a *Origem e funcção da Musica*, Herbert Spencer relaciona lucidamente os phenomenos musicaes com os phenomenos physiologicos da voz: «Como os musculos que põem em movimento o peito, a larynge e as cordas vocaes, se contráem, assim como os outros, em rasão da intensidade dos sentimentos; como cada contracção particular d'estes musculos comporta uma accomodação particular dos orgãos da voz; como cada accomodação particular d'estes muda a natureza dos sons emittidos: segue-se que as variações da voz são effeitos physiologicos das variações dos sentimentos; segue-se mais, que cada inflexão, cada modulação é a consequencia natural da emoção ou da sensação de momento; e, finalmente, que a rasão do poder expressivo, tão variado da voz, deve encontrar-se na relação geral que ha entre as excitações musculares e as excitações mentaes.» E' por esta complexidade e simultaneidade organica que a Canção popular é originalmente versificada, melodica e dansada, exprimindo a intensidade de uma emoção. Spencer, deduzindo a expressão musical da linguagem fallada, destaca-a apenas pelo brilho

das notas extremas, graves ou agudas, ficando as medias privativas da falla ordinaria, cujos intervallos são tambem menos largos do que os contidos no ambito da phrase cantada. Spencer estabelecendo a evolução dos phenomenos sociaes por meio dos factos ethnologicos, não podia deixar de parte a comparação d'estes principios nos cantos populares. e escreve: «os cantos para dansa dos selvagens são muito monotonos; e por effeito d'esta monotonia, têm mais de fallados do que os cantos dos povos civilisados. Aproximando o facto de conservarem-se ainda no Oriente entre os barqueiros e outras classes cantos antigos de um caracter egualmente monotono, póde-se concluir que a musica vocal, na sua origem, nasceu e se separou da linguagem da emoção gradativamente e sem violencia; — a historia grega dá-nos provas em apoio d'esta conclusão. Os poemas primitivos dos gregos eram lendas hieraticas postas em linguagem rythmica, cheia de metaphoras, que suscitavam um sentimento poderoso, — não se recitavam, mas cantavam-se; as mesmas causas que tinham feito da falla ordinaria um fallar poetico tornaram musicaes as notas e a sua cadencia.»

A designação da poesia entre o povo traz implicita a unificação com o canto; é a pequena estrophe solta e independente, suscitada pela emoção funda ou persistente, a *Cantiga* (Cantica, d'onde *Canticula* e *Cantigua*) que se repete em situações analogas, e que serve de molde para outras expressões. E' o canto que leva longe a palavra e torna indefinivel o seu sentir. Fallando das melodias que acompanham as Canções germanicas do seculo XVI, escreve Schuré: «Estas melodias nasceram evidentemente com as palavras, de uma mesma e unica inspiração. Confundem-se tão intimamente entre si, formam ambas uma unidade tão perfeita, que uma

vez unidas já se não pódem separar. A's primeiras notas da melodia accodem as palavras aos labios, e as palavras pronunciadas tomam sem que se queira a doce cadencia da melodia.

«Está alli a verdadeira poesia lyrica, a que penetra mais no imo do coração. Porque, mais do que todas as artes, a musica exprime o inefavel. As melodias populares fallam nas suas modulações, o que ha de mais intimo no sentimento do povo. As palavras expõem o que ha de universal em um coração e o eternisam pelo pensamento; mas a musica exprime, por assim dizer, o nascimento mysterioso, o movimento instantaneo e a vibração interior. Todo o pensamento lyrico sáe de um estado indefinido de todo o nosso sêr, o qual escapa ao signal abstracto da palavra articulada. A Poesia apenas o póde fazer presentir; mas na musica a alma expande-se inteiramente e communica ás outras o rythmo da sua vida, como a vaga á vaga. Os que não ouviram as Canções populares cantadas pelo povo, não lhes conhecem a força e a originalidade.» [1]

Como nasce a Canção popular?

Simultanea a Poesia com a Musica, basta um simples verso, ou Refrem, um Pé de Cantiga, repetido metabolicamente para formar a dichotomia; e esta pelas cadencias melodicas renovando-se, para completar os rythmos da dansa:

Oh minha caninha verde,
Oh minha verde caninha,
Salpicadinha de amores,
De amores salpicadinha.

[1] *Histoire du Lied et de la Chanson populaire en Allemagne* pag. 80.

Oh minha caninha verde,
Oh minha verde caninha,
Se eu soubesse que eras tu,
Inda mais depressa vinha.

Oh minha caninha verde,
Oh minha verde caninha,
Não faças lá tua cama,
Anda tu dormir á minha.

As repetições metabolicas mostram-nos como se póde destacar o Refrem;[1] ao passo que as dichotomias lhe correspondem completando a ideia até chegar ao *Remate*, em que se fecham as tres estrophes. A fórma metabolica da quadra revela-nos a influencia da musica para convertel-a em Canção. Citamos outros exemplos morphologicos:

Maria tem pé de neve,
Pé de neve tem Maria,
Quando o pé era de neve,
O corpo de que seria?

*

Este anno vou á praia,
Este anno á praia vou;
Este anno é que eu vou vêr
Onde o meu amor ficou.

[1] A funcção poetica do *Refrem*, isolado em côro, e dando ligação ás estrophes dos dansantes, revela nos a sua etymologia. Nos *Carmina Burana*, o *Refrem* está notado com a abreviatura *Refl*; e na *Gemma Ecclesiastica*, de Giraud de Barri, vem *Reflectorium* sive *Refractorium:* quandam partem Cantilenae ad quam saepisus redire consueverunt.» (Factos cit. por Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1892, pag. 413) Era o Refrem o que primeiro se cantava, ou o *Pé de Cantiga*, como lhe chama o povo.

Os teus olhos tem meninas,
Essas meninas tem olhos;
Os olhos d'essas meninas
São meninas dos meus olhos.

*

Oh minha pombinha branca,
Oh minha branca pombinha,
Quando hade chegar a hora
Que te heide chamar minha?

Nos *Estudos sobre a Poesia dos Hebreus*, Albert Réville, fallando da estrophe, attribue a sua estructura symetrica á Dansa: «esta rima do pensamento, que foi designada pelo nome de *parallelismo*, consiste na semelhança da ideia expressa por dois versos ou por muitos. A fórma mais frequente é a de *dois versos* que se sigam *reproduzindo a mesma ideia em outros termos*. Citaremos como exemplo este fragmento do Psalmo 18:

Os liâmes da morte me circumdam,
Os terrores da ruina ferem-me de espanto.

«Outras vezes o parallelismo estende-se a tres e mesmo a quatro versos. Além d'isso, ainda os versos são distribuidos de modo que sobre quatro, os primeiros dois e os dois ultimos rimam pela ideia, ou tambem o terceiro combina-se com o primeiro, e o quarto com o segundo (analogo ás nossas rimas alternantes). Exemplifica-o o Psalmo 19:

A lei do Eterno é perfeita
Restaurando a alma;
O ensino do Eterno é seguro
Alegrando o coração.

«Será temerario pensar que esta fórma cadenciada se liga originariamente a uma mimica ou antes a uma especie de Dansa, cujos movimentos combinados dois por dois determinam de certo modo a reduplicação do pensamento?» [1]

A quadra ou Cantiga solta pode continuar-se em uma segunda, moldada no mesmo typo e ideia; assim se vae aproximando da fórma da Canção:

A rôla lá vae rolando,
Que lhe furtaram o ninho;
Não o puzeras tu, rôla,
Tanto á beira do caminho.

A rôla lá vae rolando
Que lhe furtaram os ovos;
Não os puzeras tu, rôla,
Tanto á vista dos olhos.

—

A' uma hora nasci,
A's duas fui baptisado,
A's tres andava de amores,
A's quatro estava casado;

A's cinco estava doente,
A's seis estava adoentado,
A's sete já estava morto,
E ás outo sepultado.

—

Não quero amor militar,
Não quero militar não;
Não quero á minha porta
Recados do capitão.

Não quero amor soldado,
Nem cabo, nem furriel,

[1] *Rev. des Deux Mondes*, 1875. (Novembro), pag. 185.

Não quero que a minha porta
Seja porta de quartel.

—

Passarinho passa o rio,
Passa o rio, mas não bebe;
Só eu não posso passar
Sem te vêr, cara de neve.

Passarinho passa o rio,
Passa o rio sem o vêr;
Podes passar sem amores
Como eu passo sem te vêr.

Na poesia popular brasileira, as quadras ou Versos geraes tendem a agrupar-se em duas; na Andalusia esta forma, que alli estacionou, chama-se Seguidilha. O acompanhamento de um *Refrem* livre, ou de um *Cabo* ou *Finida*, completam a fórma poetica da Canção popular, que se define em um typo bello pela melodia, elevando-se até á perfeição artistica. Foi n'esta altura, que os Trovadores nas Côrtes, e os clerigos nas Egrejas, se apoderaram pela imitação d'esse typo incomparavel da Canção popular.

O *Refrem* ou *Retornelo*, na Canção popular, desde que perdeu o sentido malicioso, servindo de pretexto ao commentario intencional, passou a ser um apoio da imaginação dando tempo ao improvisador para fixar um pensamento e continual-o. Assim o explica Beaurepaire, em relação ás Canções das linhadas ou fiadas, em que os aldeãos tomam parte auxiliados pelo Refrem, que na sua repetição da toada lhes dá tempo a encadearem a Cantiga.

E' isto já uma decadencia; porque um Refrem na sua fórma primitiva representa uma parte choral; e quando o cantor isolado, trabalhando solitario, canta com o retornelo, reproduz imaginariamente a situa-

ção em que o Choro intervinha, ou em que a Dansa tomava movimento especial.

Mas as Canções metabolicas, ou de repetição de versos, como vêmos nas Serranilhas portuguezas do seculo XIV, cantadas por um jogral, só podem ser comprehendidas na sua estructura poetica reconstruindo a situação em que esse genero fôra creado e cantado por differentes individuos. Hersart de la Villemarqué, que estudou a poesia popular da Bretanha, descreve o modo como um moleiro com varios amigos seus elaborava a Canção:

«O seu methodo de composição dá-me uma ideia exacta do seguido pelos versejadores bretãos. Achado o primeiro verso de cada distico da ballada, elle o repetia por vezes; os seus companheiros o repetiam egualmente, deixando-lhe o tempo de achar o segundo, que logo retomavam em seguida a elle; quando um distico estava acabado, começava geralmente o seguinte pelas ultimas palavras, muitas vezes pelo ultimo verso de cada distico, de maneira que as estrophes se encadeavam umas nas outras. Vindo a voz ou a inspiração a faltar ao cantor, o seu visinho da direita proseguia; a este succedia-se o terceiro; depois o quarto continuava, e todos os demais por turno, até chegar ao primeiro, em quem recomeçava o encadeamento.»

Na Serranilha portugueza vê-se este processo na fórma estrophica, mas não se conhecia a série dos cantores que tomavam parte n'ella; comprehende-se pelo costume ainda actual da Bretanha franceza o arranjo poetico: Dito o primeiro verso, o cantor popular repete o simplesmente, ou transforma-o invertendo os seus dois hemistichios, e fecha a parelha com o Refrem; o segundo cantor repete esse verso, completa a segunda estrophe com verso novo: que é invertido na terceira estrophe, e assim seguida-

mente. Por esta fórma a improvisação torna-se facil e graciosa pelo apoio do Refrem, pela repetição e inversões de hemistichios, não exigindo a Canção na sua cadencia nenhum esforço de imaginação. E esta pouca importancia ligada á expressão da ideia, mas toda ao rythmo e á toada, revela que é um pretexto para acompanhar a Dansa; é significativo o seu nome de ***Ballada, Ballatina, Rondets de Carole.***

A fórma da Canção sob o ponto de vista poetico consta de tres estrophes, assim como a Aria consta de tres partes desde que attingiu o completo desenvolvimento musical; do seu typo commum popular é que proveiu esta estructura trichotoma, em que sobre a estrophe metrica influiu a melodia, e sobre ellas ambas o rythmo da Dansa. [1] Nos Rondeaux de Adam de La Hale, cada um apresenta ***tres melodias;*** nas Leys trobadorescas «A Dansa... contém um Refrem, isto é um répons sómente, e ***tres couplets*** semelhantes, quanto ás rimas como á medida;...» [2] Desde que a Dansa separou do Canto o Refrem que se cantava como resposta (répons) aos couplets, e acabava na ***Tornada,*** ficou cantado por uma só voz, e foi como Monodia, que começou

---

[1] Nas festas populares do Maio na Lorraine, ao refrem do *Trimazo*, como descreve Champfleury: «Assim vão cantar pelas aldeias grupos de raparigas vestidas de branco, e cobertas de fitas e de flôres. Ordinariamente *são tres, uma a cantadeira e duas bailadeiras.* A primeira canta antigas Canções ou novas poeticas ou satiras sempre acompanhadas pelo mesmo refrem: (O Trimazot, c'at lo Maye — O mi Maye). No refrem as duas dançantes batem com as mãos e pulam com tanta maior accentuação quanto o côro é numeroso porque muitas vezes o côro de uma duzia de raparigas repete o refrem, deixando á que tem maior voz o encargo de cantar com graça os numerosos couplets.» *Chansons populaires des Provinces de France*, pag. 161.

[2] P. Meyer, trad. nos *Les derniers Trobadours de la Provence*, pag. 114. Ap. Jeanroy, op. cit., pag. 431.

a ter um novo desenvolvimento como Aria de Côrte. A Canção poetica, ainda subordinada á melodia conservou o Refrem incorporado nas tres estrophes, como se vê nos Cancioneiros trobadorescos, até que por seu turno separada da musica, se desenvolveu litterariamente na Canção lyrica moderna petrarchista, em que as tres estrophes conservaram a estructura tradicional sob os nomes de *Fronte*, *Serimia* e *Coda*. Um outro typo litterario, chamado genero de Cancioneiro, é o *Mote* inicial, sobre que se tecem as *Voltas* ou as *Glosas*, e que desde o Cancioneiro de Rezende até ao fim do seculo XVIII foi tratado pelos poetas portuguezes; o *Refrem* primitivo reproduziu-se inconscientemente no *Mote*.

Recapitulando o processo formativo da Canção popular, na sua expressão da palavra *entoada* pelo relêvo intenso da emoção, e *cadenciada* pelo rythmo da dansa, temos:

— Uma phrase emotiva, —Verso epigrammatico, ou *Refrem* (representativo do elemento choral); é o *Pé de Cantiga;*

— Pela fórma metabolica constitue-se a parelha, ou primeira Dichotomia, que se completa com a resposta da segunda Dichotomia, que fecha a quadra ou *Copla* (Cantiga solta);

— A' quadra succede-se uma outra como variante, correspondendo ao par dansante, e como resposta, mesmo em verso de redondilha menor; é a *Seguidilha* (como na poesia da Andalusia) ou duas quadras juntas (como os Versos geraes, no Brasil);

— A ideia poetica e a cadencia da dansa determinam o *Remate*, *Requebro*, (em Portugal) *Cabo*, *Coda*, *Finida*, como na poetica italiana, provençal e castelhana; é ao que na Aria musical corresponde a *Stretta*.

Eis constituido o typo da Canção popular, evo-

lucionando subordinada á Dansa, como se vê pelos seus titulos: *Ballada*, *Bailia*, *Bailho villão*; *Canzonetta ballaletta*, *Ballatina*; *Chanson de carole*, *Canção de Dansa*, *Corranda*, *Corrillo*, *Coriella*, *Estorn*, (Provença) *Stornel*, *Distórno*, *Retornel*, *Tornada*. *Rondel*, *Rondets*, *Rondeau*, *Redondilha*, *Rondaylle*, *Rondenha*, *Virelay*, *Triolet*, etc.

A subordinação ao canto reflecte-se tambem nas designações de *Cantiga*, (Canticula) *Canção* ou *Son d'amour*, *Soneto*, *Sonata*, *Tono*, *Descante*, vindo a constituir a Monodia ou *Canzone ad una voce*, que o genio italiano levou até á perfeição da *Aria*, e a Egreja incorporou nos Troparios, como Cantilenas liturgicas.

Na contextura litteraria, a Canção tem designações referentes á falla ou palavra, (*Fabula*, *Parabola*) o *Mote*, a *Rima* e *Trova*, *Rimance*, *Letrilha*, Estrophe ou *Stramb* (Strambot, Stribot, Estrambelho); prevaleceu o nome de Canção designando todo o Lyrismo litterario, e até as fórmas épicas, como as *Canções de Gesta*, francezas.

Antes de seguir o desenvolvimento da Canção popular nos dois meios activos que a transformaram, a Côrte e a Egreja, importa consideral-a nos seus elementos thematicos, que caracterisam a expressão do lyrismo; esses elementos correspondem ás fórmas das Canções gregas:

1.° *Monodia:* Canção a uma só voz ou Soláo: Canção feminina; Declaração de amor. — *Gabs*, *Vanto* ou *Basofias* de namorado, [1] taes como as

---

[1] Os *gabos* são referidos na poesia portugueza, como se vê no romance da *Lisarda* (Beira Baixa):

— Quem dormira uma só noite
Comvosco n'esses alvores!

Pastorellas, as *Villanellas*, *Villoti*, *Friulane*, *Muinheiras*, etc.

2.° *Canto amoebeo:* Dialogo de dois amantes; estrophes alternadas; *Despiques* de Conversados; o *Contrasto* italiano; o *Desafio*, Oaristys, encontro dos namorados: *Storn*, *Stornello*. [1]

3.° *Chorodia*:— Dansas acompanhadas de Canção: Dansas guerreiras (Eumelias, Pyrrhicas) taes como a Dansa prima, o *Paloteo*, Paulitos; Trebelhos, Bafordos; e a Dansa comica, como as *Sengadas*, Serração da Velha, etc.; e Dansa das Donzellas: *Carole*.

Da Monodia provém a Canção litteraria subje-

«Dormirieis uma ou duas,
Se não vos fosses *gabar*.
— Tenho feito juramento
Na folhinha do Missal,
Menina com quem dormir
De eu a não ir diffamar.

Ainda não era manhã
Ao jogo se foi gabar:

— Dormi esta noite com uma...
Não ha na côrte outra egual! etc.

(*Rom. ger*, n.° 32.)

Para um exemplo da fórma lyrica do *gabo* basta a cantiga

Já passei o mar a nado
Nas ondas do teu cabello;
Agora posso dizer
Que passei o mar sem medo.

1 *Storn*, no provençal, *Stornello*, italiano: «Canto em forma alterna, ao modo de desafio, como antigamente os nossos *amoebeos* e em tempos menos remotos, as *Tenções* e os *Contrasti*.» Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Pref. xv.)

Na Sicilia, chama-se *Fiori*, *Fioretto*, *Motteto*, *Novella*; *Romanzetto*, nas montanhas do Pistoia.

ctiva ou petrarchista, e a *Canzone ad una voce*, que levou á creação musical da *Aria*.

Do Carmen amoebeo, isto é da Canção dialogada, vem a *Tensão*, a *Ecloga* litteraria e a fórma musical dos *Madrigaes*, dos *Villancicos* e o *Motete*.

Da Chorodia ou Canção dansada, os rudimentos do Drama, a Parodia e a Pantomima, os *Ludi natalis* e o rudimento do Auto. (Gil Vicente transformou os Dialogos da Lapinha em Autos da Natividade.)

Todas estas fórmas de Canções lyricas populares têm um determinado numero de themas poeticos, que são communs á tradição occidental, apparecendo nas versões oraes portuguezas, hespanholas, italianas, francezas, provençaes, com semelhanças taes que, essa unidade do lyrismo deve ser procurada não em um centro de irradiação, mas n'um substratum ethnico, que apesar da distancia e da epoca unifica tradicionalmente estes povos. Esses mesmos themas passaram para a Canção de côrte e receberam fórma litteraria;[1] A sympathia que encontrou entre os Trovadores é devida á sua realidade e naturalidade pela relação com os costumes sociaes. Neste substratum ethnico é que melhor se observa o processo generativo da Canção.

1.º — Os themas universaes da idealisação lyrica. — Sendo a poesia do povo um desenvolvimento da sua linguagem, e intimamente relacionada com as

---

[1] Esses themas lyricos são geralmente: a espera do namorado, a sua ausencia: a mãe severa pela demora da filha na fonte; o *Cego fingido* que rapta a donzella; a experiencia do namorado, na *Linda pastorinha;* a mal maridada; os chascos contra o velho galante ou marido. (Vid. supra, pag. 155; 157, 165, 167 a 172; 176, 177; 184; 220, 207; 253.)

concepções em que se apoia e com os costumes sociaes que pratíca, devem existir os themas determinados d'essa idealisação espontanea. A critica scientifica tem indicado esses themas nos mythos que subsistem mais ou menos inconscientemente nas concepções populares. Escreve Laffitte: «Quasi todos os povos, desde que começaram a medir o tempo, fixaram o começo do anno no momento do renascimento; uns collocam-no em o *equinocio da primavera*, e outros nas aproximações do *solsticio do inverno*, quando o sol parece renascer com a maior duração dos dias.» [1]

Mas, antes d'esta concepção rudimentar o povo mythificou o Sol, dando-lhe personalidade, e invocando-o, como ainda hoje na Oração:

Solsinho! Vem, vem
Pelas telhas de Belem.

Pelas telhas do telhado,
Que te dou um cruzado.

Todos nós te vejamos vir,
Para nos pôrmos a rir. [2]

D'esta mythificação, que determina as Canções lyricas, tambem vem as quadras em que o seu occaso suscita a elegia que se elaborou na grande legenda epica, entre todos os povos que tiveram cultos sideraes. A imaginação primitiva ainda se representa nas emoções da alma popular moderna.

A concepção mythica do Sol como o joven Heroe que morre prematuramente e resuscita, como os

---

1 *Les grands Types de l'Humanité*, t. 1, p. 50.
2 *Revista de Guimarães*, vol XV p. 17.

Deuses da expiação orgiastica, acha-se expressa de um modo nitido nas cantigas populares portuguezas:

O Sol, quando nasce é rei,
Ao meio dia é morgado,
De tarde já vae doente,
A' noite é sepultado. [1]

Em uma variante, a segunda dichotomia allude ao seu renascimento:

Quando nasce resuscita,
E á noite é sepultado.

E em outra cantiga, o mytho da doença é bem explicito:

O Sol posto vae doente,
A Lua o vae a sangrar,
O Sol posto ata a fita,
Péga na malga o luar.

O Sol posto vae doente,
A Lua já vae sangrada,
As Estrellas são lancetas,
O luar péga na malga.

Tambem a *Aurora* e a *Noite*, mythificadas nos Contos de fadas, da Novellistica oriental e europêa, ainda acham egual representação na phantasia popular portugueza, na seguinte Oração:

— D'onde vindes, bella *Aurora*,
Por onde andastes até agora?
«Alegra-te, *mulher* forte,
Que a *Noite* te parecia a *Morte* [2]

[1] *Cantos do Archipelago açoriano*, p. 78.

[2] *Revista de Guimarães*, vol. XV, p. 25: «A Oração era mais extensa, mas não foi possivel colligir mais que estes versos. A pessoa que a recita hade estar voltada para a Aurora de joelhos e mãos postas.»

O Christianismo, pelo seu regimen cultual fixou ás festas do Solsticio do inverno, do Solsticio do verão e do equinocio da primavera, a evhemerisação d'esses mythos naturalistas. Por isso esta nova religião faz conservar e revivescer, não como crenças mas como costumes populares, as representações d'essas concepções primitivas ligadas aos cantos, ás dansas e fórmas poeticas de um passado ante historico adaptando-se á situação das modernas nacionalidades. E' pelo substratum anthropologico e pelo proselytismo christão, que essas varias fórmas das festas solsticiaes se identificam entre todos os povos da Europa meridional (Ligures e Celtas) com os povos germanicos, slavos e scandinavos. Na peninsula hispanica estas similaridades largamente comprovadas pelos nossos compiladores ethnographos, têm explicação historica pela occupação dos povos germanicos e arabes; mas as similaridades com os costumes e tradições dos povos slavos, flagrantissimas, vêm indicar a persistencia do substratum anthropologico representado pelo lusismo. Por esta vitalidade tradicional poderemos determinar os themas das Canções lyricas *(Son d'amour)*, das Canções épicas ou narrativas *(de toile)* e das Canções dramaticas, *(Air à danser)*, que ainda brilham na poesia do povo portuguez:

— Fórmas lyricas: ***Entrada do Verão*** (Solsticio estival): ***Maias***, (Maieroles, Verdurelle ou Raverdies) ***San João, o Verde***, Alvoradas, Bailias, Despiques,

— Fórmas épicas: ***Entrada do Inverno*** (Solsticio hibernal): Lucta com a Serpente (lenda de S. Jorge); Rapto das Donzellas (*Figueiral*, Peito Burdelo, San Thiago); Vinda do Heroe Salvador (Arthur, D. Sebastião); os Romances que se ligam á morte do joven heroe: *Casamento mallogrado*, Jean Renaud, etc.

— Fórmas dramaticas: Além das Balladas que acom-

panham a Canção do Maio, caracterisa-a a *Expulsão do Inverno*, nas Dansas das *Sengadas*, *Serração da Velha*, Enterro das Sestas, as Cantigas do Velho malo, *Maravilhas do meu Velho*, Dansa da Morte, Çurras, Sarabandas, Trebelhos e Bafordos.

As festas de *Maio*, communs aos povos germanicos e arabes, que occuparam a Hespanha, vigorisaram se na persistencia dos costumes ligados á concepção primitiva do começo do Anno estival. A Egreja adoptava as festas de Maio, por lhe ser impossivel extinguil-as; em Portugal enfeitam em algumas terras as portas com giestas ou *maias*, justificando o uso pela lenda de que se procedera assim para que a Virgem se não perdesse no caminho na sua fugida para o Egypto; e ainda em 1835 via o erudito João Pedro Ribeiro no *primeiro de Maio* enramar as janellas com giestas amarellas, e indicou que nas aldeias não se falta ao costume immemorial de as pôr nos linhaes, e nas córtes para não *maiar* o gado. [1] Alguns PP. da Egreja, como Clemente de Alexandria, collocavam o Natal em Maio; isto nos mostra como se christianisava a festa da Entrada do Anno estival. Para adaptar as festas de Maio ás lendas christãs, colligimos aqui a seguinte: «Ha entre nós (Portugal) uma tradição, que explica do seguinte modo a origem do antigo costume de se enfeitarem de flores e ramos no dia *1.º de Maio* as casas de habitação: Pilatos e Caifaz tendo sido avisados de que Jesus se escondera em uma casa a cuja porta havia uma *giesteira* florida, enviaram de noite ao logar os soldados da Judéa com ordem de prenderem o Redemptor. A madrugada rompeu, e á porta de

---

1 *Reflexões historicas*, P. I, n.º 11, p. 26.

todas as casas appareceu por milagre uma *giesteira florida.*»[1]

No Accordam da Camara de Lisboa, do tempo de D. João I, lê-se: «Outrosim estabelecem que d'aqui em diante, n'esta cidade e em seu termo, *não se cantem Janeiras, nem Maias...*» Eram as Canções que na tradição franceza se chamam *Maierolles;* e aqui a ideia do começo do anno estival liga-se inconscientemente com o anno histarico. O costnme subsiste ininterrupto; encontramos em uma relação das *Maias,*[2] em Beja: «este brinquedo no mez de Maio impede muitas pessoas de sahirem ao domingo ou dia santo de tarde, em algumas partes. Aqui juntam-se crianças de ambos os sexos. especialmente do feminino, enfeitam uma rapariguinha mais pequena, vestida de branco, contornam lhe de flores a

---

1 Albauo Bellino, *Archeologia christã*, p. 5, nota.

2 J. A de Almeida, *Dicc. chorographico,* t. I, p. 129. Na Andalusia a *Maya*, nos costumes populares, descriptos no seculo XVI nos *Dias ludricos y geniales*, de Rodrigo Caro, apparece com particularidades portuguezas; escolhida e enfeitada a *Rainha Maya:* «Põe-lhe nas mãos um copo com agua de cheiro, assentam-a em um throno, em que se fica com muita gravidade, fingindo muita mesura. As outras meninas a acompanham servindo-a como rainha, entretendo-a com *cantares e dansas*, e costumam leval-a ao Corro. Aos que passam pela Maya pedem *la rica a la Maya;* aos que lh'a dão borrifam com agua cheirosa, e aos que não dão dizem:

> Barba de perro,
> Quo no tiene dinero.»

No sul da França, as festas do Maio apresentam a triplice ceremonia: a *Quête de la veillée*, a *Promenade de la Mayo* ou *Reine ds Mai*, e a *Plantation du Mai.* Vincent d'Indy colligiu as Canções e as melodias d'estas festas. *Kalenda Maya!* é o grito que acompanha estas canções francezas; no seculo XV feste;ava-se em Florença a *Calendimaggio;* no Limoges canta-se a *Rainha de Maio.* Lê-sc no *Auto de D. André:*

> Mulher, estaes tam garrida,
> Que pareceys hua *Maya.*

cabeça e o peito, assentam-na em uma cadeirinha, que collocam sobre uma mesa egualmente ornada, e deixam estar alli a pobre pequena toda a tarde, em quanto que outras sentando-se em roda da mesa, cantam tocando adufe; logo que alguem passa, levanta-se aquella chusma de rapazes e raparigas, e agarram-se onde melhor podem deitar as mãos, fazem tal gralhada. que quem se quizer vêr livre d'ella

---

Transcrevemos aqui uma Canção do *1 º de Maio*, (Lorraine) para se vêr a estructura d'este genero de lyrismo moderno:

Un beau n onsieur nous avons trouvé,
Dieu lui donne joie et santè.
Ayez le mai, le joli mai!

Que Dieu lui donne joie et santé.
Et une am·e à son gré.
Aycz le mai! le joli mai!

Mon bon monsieur à votre gré.
Aujourd'hui vous nous donnerez.
Ayez le mai, le joli mai!

Donnez vous votre chapeau,
Un petit bouquet nous y metrons
Ayez le mai, le joli mai!

Ce será pour la Vierge Marie,
Si bonne, et si cherie.
Ayez le mai, le joli mai

Champfleury não apanhou o encadeamento estrophico, que é a fórma caracteristica d'esta *Maierole;* elle descreve a situação em que se cantava: «as raparigas dos arredores de Remiremont (Lorraine) vestem roupas domingueiras, percorrem os caminhos que conduzem á egreja de Dommartin, e a cada moço que encontram põem-lhe no chapéo um raminho de loireiro ou de rosmaninho, cantando...» (*Chansons populaires des Provinces de France*, p. XXIII.) Sobre a festa do *Maio coroado*, da Galliza, ha preciosos elementos na *Romania*, t. VI, p. 52, 65 a 67; e no t. II, p. 61.

tem de ir prevenido com alguns cobres para lh'os distribuir; muitas vezes ainda se não está livre de um grupo, já dois e tres andam pedindo para a *Maia*, e não desistem da perseguição emquanto os não satisfazem com alguma cousa.» Ainda o mesmo auctor: «Ao romper da aurora no *primeiro de Maio*, vão os habitantes de Vermuil pendurar nas padieiras dos curraes dos bois, dos porcos, ovelhas, etc., ramos de carvalho, tôjo e outros arbustos, a fim de obstarem aos estragos que este mez costuma fazer nos gados. A este costume, que não é só usado n'esta freguesia, mas que é commum a outras muitas terras da provincia, chamam *Maiar* o gago.» Alem do peditorio. que é caracteristico nas Canções francezas do Maio, tambem temos a cavalgada: «Era costume n'esta cidade (Lagos) festejar o *primeiro de Maio*, em que ia toda a gente da terra, e na frente montado no melhor cavallo um rapaz adornado de muitas flores e joias, que se pediam emprestadas, e que figurava o *Maio;* este mancebo fazia suas correrias, desviando-se ás vezes do prestito a que se tornava a reunir;» [2] Da anedocta da fuga de um Maio, ficou o dicterio de que em Lagos não se falla em *Maio*, mas *no mez que hade vir*.

Nos romances populares portuguezes é frequente assignar o *Maio* como a epoca da acção; assim no romance de *D. Duardos e Flérida:*

Era pelo mez de Abril,
De Maio antes um dia,...
Quando lirios e rosas
Mostram mais sua alegria;
Era a noite mais serena
Que fazer no céo podia.
(*Cant. açor.*, n.º 56 e 57.)

---

[1] J. A. de Almeida, ib., III, 190.
[2] Ibid., II, p. 4.

Du Méril, na introducção ao poema *Flore et Blanceflor*, do seculo XII, julga esta referencia ao *Maio* de origem oriental, «où le printemps est bien plus avancé.»[1] Longe de ser uma *convenção poetica*, a vitalidade dos costumes populares e do lyrismo tradicional das *Maierolles*, ter-lhe-ía revelado a persistencia da concepção do Anno estival. Em um hymno da Egreja, de um manuscripto do seculo XII, vem:

> En *mai* si fet fleurir les prez...[2]

Gil Vicente, que hauriu a sua riqueza poetica nas tradições populares, começa d'este modo uma canção:

> En el mes era de *Maio*,
> Vespera de Navidad. .
> (Obr., III, 323.)
>
> Por el mes era de Maio,
> Ocho dias por andar,...
> (Ib., II, 531.)

Na poesia popular hespanhola dá-se a mesma particularidade; no Cancionero de Romances:

> Era por el mes de Mayo,
> Cuando hace la calor,
> Cuando canta la calandria
> Y responde el ruisenor,
> Cuando los enamorados
> Van á servir al amor...

Em uma Canção do rei D. Diniz, falla-se no *tempo da frol*, quando os jograes vão cantar de terra em terra. Aqui vêmos o lyrismo dos trovadores modelando-se sobre as Canções populares. Notou Gaston

[1] Op. cit., p. LXV, not. 2, Paris, 1856.
[2] Wright e Hallmell, *Reliquiae antiquae*, t. I, p. 200.

Paris: «O começo de todas as nossas Canções (sc. provençaes) sem excepção, refere-se *á primavera e ás circumstancias que a acompanham*, quer na primavera ou Abril, ou o tempo da Paschoa, ou Maio, principalmente alli seja mencionado, quer o poeta se represente colhendo a flor, o que se fazia como uma especie de rito no mez de maio, ou o que vale o mesmo pela indicação em um prado, em um bosque ou vergel, jardim perto de uma fonte. E' evidente, que esta entrada em materia obrigatoria e constante não era fortuita.» [1] E conclue: «Se precisassemos dar um nome a estas Canções que têm rodas um ponto de partida, a allegoria produzida pela *vinda da primavera*, chamar-lhes-ia *raverdies*, *(reverdies, renverdies)* palavras que exprimem perfeitamente o quadro e o motivo... este titulo convem a todas as Canções da primavera, e quasi toda a poesia lyrica da Edade media se reduz originariamente a Canções de primavera.» Ainda hoje as Canções populares francezas da festa de Maio parecem se com a ballada antiga *A la entrada del tems clar*, e coincidem com essa passagem do Roman de *Flamenca*, em que as raparigas cantavam canções dansadas, como observa Jeanroy.

A universalidade das festas do começo do Anno estival entre as raças que occuparam a peninsula hispanica, fez pela persistencia do mesmo costume que se conservassem e se transmittissem as Canções lyricas peculiares. Dá-se este phenomeno ethnologico com as festas e cantares da noite de San João, por via dos costumes dos Godos e ainda dos Arabes. A festa de San João entre os Germanos e Scandinavos, variava do equinocio da Primavera ao sol-

[1] *Journal des Savants*, 1891, p. 696 a 688.

sticio do Outono; a Egreja sanctificou-a com o nome do Precursor. Na Allemanha e na Belgica ainda se chama ás fogueiras que o povo accende n'esta festa *oester feuer*, porque antes da condemnação catholica, a festa do Solsticio chamava-se de *Eoester*, por isso que se accendiam em honra de Freya fogueiras de alegria.[1] No Concilio de Agda, do VI seculo, já se dizia que as fogueiras de Freya eram em honra de San João. Os Vandalos, que chegaram até Africa, para lá levaram a festa, que o Catholicismo romano introduziu no kalendario de Carthago. Em todas as provincias de Portugal estão em vigor os costumes das festas de San João, fonte de um lyrimo vivissimo; canta-se no Romance de *D. Pedro Menino* (San Jorge):

Já os linhos enflorecem,
Estão os trigos em pendão,
Ajuntam-se as moças todas
No dia de San João,
Umas com cravos e rosas
Outras com manjarição;
Outras que o não tiverem
Tragam um verde-limão.
(*Cant. Arch. aç.*, n.º 27 e 28).

Em Coimbra canta-se:

—Oh San João, d'onde vindes
Pela calma sem chapéo?
«Venho de vêr as fogueiras
Que me fizeram no céo.»
(*Canc. pop.*, p. 159.)

Nas tradições irlandezas das festas da primavera, o heroe O'Donogline, que reinara outr'ora sobre a terra,

[1] Alfred Maury, *Les Fées au Moyen-Age*, p. 58.

subiu ao céo montado em um cavallo branco, cercado de elfs.[1] No Romance da Beira Alta, *Duque da Lombardia*, tambem se refere:

> Por manhã de San João,
> Manhã de doce alvorada,...

Na poesia popular do Algarve, principalmente em Tavira, a noite de San João é embellezada com a crença da apparição de uma Moura encantada. Na *Vida de Marcos d'Obregon*, descreve Vicente Espinel as festas de Sao João a que assistira quando captivo em Argel. (Desc. XI.) Os costumes arabes na peninsula revigoraram-as; e no romance *Batalla de Roncesvalles* lê-se:

> Vanse dias, vien dias,
> Venido era el San Juan,
> Donde Cristianos e Moros
> Hacen gran solenidad.
> Los Cristianos echam juncia,
> Y los Moros arrayan,
> Los judios echan encas,
> Por la fiesta más honrar.
> (Ochoa, *Tosoro*, 57.)

Nos Romances portuguezes o tempo da acção determina-se pela festa de San João; e nas cantigas do Minho vem:

> Que festas fazem os Mouros
> Em dia de San João;
> Correm todos a cavallo
> Com *canas verdes* no mão.

San *João o Verde* lhe chama Gil Vicente, o que

---

[1] Maury, *Fées*, p. 58.

relaciona estas festas com as *reverdies* francezas: «Entram quatro mancebos e quatro moças, todas muito bem ataviadas, dizendo esta cantiga:

> Quem diz que não é este
> San João o verde?»
> (*Obr.*, n.º 491.)

Champfleury no estudo sobre as Canções populares das Provincias de França, diz que recebera uma canção do Limousin, que tinha este refren: «*Et goup la verdi, la verdon*;» e que em outras canções encontrara la *verdurette* e tambem *la verdurinette*; Champfleury não sabia que estas palavras se ligam as cantigas de *Reverdie* ou das festas de Maio, quando tudo reverdece.

No *Auto da Lusitania*, de Gil Vicente, «Entra Maio, mensageiro do Sol e cantando:

> Este é Maio, e Maio é este,
> Este é o Maio e florece!
> Este é Maio das rosas
> Este é Maio das fermosas.
>
> Este é Maio e florece!
> Este é Maio das flôres,
> Este é Maio dos amores.
> (*Obr.*, III, 283.)

Na *Farça dos Fisicos*, quatro cantores vêm pôr termo á scena com uma Ensalada das festas de Maio:

> En el mes era de Maio,
> Véspera de Navidad,....
>
> Era la Paschoa florida
> En el mes de San Juan....
> (Ib., 323.)

Na dansa que termina a *Romagem de aggravados*, Gil Vicente intercala uma Canção de Maio adaptada a festejar o nascimento de um filho de D. João III:

> Por Maio era por Maio,
> Ocho dias por andar,
> . . . .
> Cuando las aves cantaban
> Cada una su cantar;
> Cuando las arboles verdes
> Sus fructos quieren pintar...
> (Ib., II, 531.)

Apreciando a obra sobre as origens da *Poesia lyrica em França*, appresenta Mr. Gaston Paris a seguinte these: «Quereria tornar effectivamente verosimil esta these, que *a poesia dos Trovadores propriamente dita, imitada no norte* (da França) a partir do seculo XII, e que constitue especialmente a poesia cortezanesca, *tem o seu ponto de partida nas Canções de Dansas primaveraes;* e subsidiariamente, que estas Dansas que lhe serviram de ponto de partida, pertenciam *a uma região intermediaria ao norte e ao meio-dia*, e qne ellas irradiaram para o meio-dia para ahi se transformarem, antiquissimamente, e para o norte, para ahi permanecerem muito tempo taes quaes eram.» [1] E referindo-se logo adiante a esta região, localisa-a entre o Poitou e o Limousin, irradiando de ahi para a Gasconha, e Perigord, Auvergne e todo o Languedoc; estendendo-se á Italia, Hespanha e Portugal; como para a França do norte e Allemanha. O illustre critico veiu a reconhecer assim o substratum anthropologico preceltico, ou propriamente ligurico, em que subsistiu esse elemento tradicional popular *(vilain)* que in-

[1] *Journal des Savants*, 1892, p. 424 e 226.

fluiu no lyrismo palaciano *(courtois)* e na poesia da egreja *(clerical* ou *scholaresca).* Aquillo que se julgava uma iniciação e imitação é simplesmente uma outra revivescencia. [1]

2.° *A Canção e a Aria de Côrte.* — Os Trovadores fidalgos imitaram as fórmas da Canção popular, na sua estructura, regularisando o emprego das rimas e fixando-lhe a trichotomia estrophica; depois apropriaram-se dos themas lyricos cantados nas festas annuaes e com elles deram expressão ao seu subjectivismo sentimental. Do trovador Cercamons escreveram: «Trobet *vers e pastoretas a la usanza antiga.*» Antes de se generalisar a sympathia pelo lyrismo popular, elle foi longo tempo considerado desdenhosamente; assim nas Péages de Provence, vêm: «Histrions, baladins, mimes et menestrels, feront jeux, exercices et galantises, la dame du chateau présente.» Michelet, nas *Origens do Direito francez,* cita o costume. «un pélerin *dira sa romance* sur un air noveau et couchera sur la paille fraiche, s'il veut passer la nuit au manoir.» (p. 207.) Os jograes, na passagem das pontes pagavam com canções: «et aussitôt li sont quite par *un vers de chanson...*» E nos casamentos, os senhores feudaes, quando recebiam o *regal de mariage* «les ménestriers précédans,» o servo ou plebeu «Avant de se retirer il doit

[1] Determinaram a creação do Lyrismo moderno. Tambem escreve Rathery, a proposito dos *Cantos populares da Italia:* «Os genios que cultivaram o *Soneto* e a *Canzone,* conseguiram ecclipsar, mas não supprimir as humildes Canções dos amorosos vulgares, nas quaes se encontram algumas das bellezas poeticas que brilham n'estas outras composições magistraes, sem que se possa sempre dizer. qual plagiou ao outro, se a arte tornada natureza, ou se a natureza que se eleva por vezes á altura da arte.» *(Rev. des Deux Mondes,* 1862; p 355.)

sauter et danser.» Mas apesar d'este desprezo aristocratico, a Canção do povo foi acordar o sentimento poetico nas Côrtes européas; os barões feudaes prepotentes foram os primeiros Trovadores, e os reis, no meio das suas luctas entretinham-se com esse *Gay Saber*, que premiavam, compondo tambem as suas Canções amorosas. Era o começo da sociedade moderna, em que pela fórma de uma synthese affectiva ia realisar-se a incorporação do proletariado.

Em relação á Hespanha, segundo se lê no *Septenario*, Fernando III estimava «*omes cantadores*», e protegia aquelles «*que sabem bem de trovar, e de cantar*, e de tocar instrumentos». Affonso o Sabio seguiu mais deliberadamente esta predilecção, sendo um poeta fecundo, e auctor das *Cantigas de Santa Maria*, abrindo a sua côrte aos Trovadores provençaes. Nas Contas do palacio do rei D. Sancho, apontam-se os brindes que se davam aos jograres, tamborileiros, trompeiros, saltadores e tocadores de rota. A côrte portugueza era uma reproducção da monarchia castelhana, e D. Diniz, neto de Affonso o Sabio, recebeu sempre com liberalidade todos os jograes e segreis dos differentes estados peninsulares, e elle mesmo tratou de imitar nas suas *Cantigas de amigo* as fórmas da Canção do povo.[1] Na côrte de D. Diniz tambem se reflectiu a influencia franceza, trazida pelos fidalgos portuguezes que estiveram refugiados na côrte de San Luiz, tornando assim mais accentuado o typo, já popular da *Pasto-*

---

[1] Vide supra, p. 179, *Canções de D. Diniz*, comparadas com as composições jogralescas que reflectiam fórmas populares; bem como as *Canções aristocraticas portuguezas*, expiicadas na sua estructura por typos ainda oraes, (p. 144, 153, 161, etc.)

rella.[1] Com a morte de D. Diniz a Canção lyrica decaiu, como fórma litteraria e chegou a ser esquecida, reapparecendo depois sem musica nos *Motes, Voltas* e *Esparsas* do Cancioneiro de Resende no fim do seculo xv. Morta no seu lado poetico, a Canção desenvolveu-se musicalmente na *Aria de Côrte,*[2] sobrevivendo pelas melodias populares.

Na sua *Memoria para a historia musical dos Trovadores provençaes*, escreve Restori: Os mais recentes estudos conduzem a esta fundada persuação: Que a arte lyrico-musical dos Trovadores e dos Troveiros tem os seus remotos principios nos cantos populares, e especialmente nos cantos e bailes que se faziam em *Maio, ao reverdecerem os prados* e ao desabroxarem as rosas e as novas flôres. Mas dos generos poeticos mais populares, como as Dansas *(Baylatas) Alba* e *Pastorellas*, acham-se em provençal menos abundancia do que no antigo francez; e das poucas poesias d'este genero, pouquissimas conservaram a notação musical. Temos uma *Dansa* importantissima: *A la entrada del temps clar;* tres *Alvoradas*, uma do

---

[1] Sobre a relação das *Pastorellas* francezas com as portuguezas, merece aproveitar-se esta opinião de Villemain, ácerca das Poesias de Thibaut, conde de Champagne, filho de Branca e neto do rei de Navarra: «foi educado por uma avó que teve côrtes com muito brilho. Pertencendo pelo seu feudo de Champagne á França do norte, teve desde muito cedo, pela sua familia, os habitos graciosos e poeticos do Meio-dia, e fundiu nos seus versos o genio das duas nações e das duas linguas...»

As *Pastorellas* do Cancioneiro da Vaticana parecem-se muito na fórma e no pensamento allegorico com as de Thibaut. Os Cavalleiros portuguezes, que estiveram na côrte de Branca de Castella, deram fórma litteraria a este typo da *Pastorella.*

[2] Infelizmente no *Cancioneiro da Ajuda* existem os pentagrammas, mas não se chegou a escrever as notas.

seculo XI em latin com retornello vulgar, (Alba bilingue del Ms. Vaticano, Reg. 1462); uma de Guiraut de Berneil (1175 - 1220) *Reis glorios verays lums e clartatz;* e uma de Cadenet (1208-1239) *En sui tan corteza gaita.* Temos duas Pastorellas, uma de Marcabrun, *L'autrier jost'una sebissa*, importante, porque Marcabrun é o dos mais antigos Trovadores (1135-1147); e a outra anonyma, *L'autrier m'iere levaz*, com toda a probabilidade franceza. Ajuntando a isto uma *Estampida* de Raimbaut de Vaqueiras (1180 - 1207) *Kalenda maio*, e tres *Retroenzas* de Guiraut de Riquier (1234-1292) sob os n.os 57, 65, 78), eis o mesquinho despojo que nos ficou do genero popular, ainda assim nem todas verdadeiramente populares, mas presumindo que os mestres da arte Cadenet, Vaqueiras e Riquier, tratando generos populares se assimilaram mesmo na melodia ao typo e ao gosto do povo.» (ib. p. 18.)

O que os Trovadores faziam nas Côrtes, tambem se praticava na Egreja misturando-se na liturgia cantos populares, ou sobre as melodias do povo: No *Mysterio de Santa Agnèse*, uma Canção reproduzida de Borneil, *Reis glorios verais lums e clartatz*, serve de modelo á canção da Mãe de Ignez: *Rei glorios, senor, per qu' hanc nasquiei.* D'este facto escreve Restori: «non è senza importanza che sia stata scelta una melodia di *alba* cioè di un genero tanto popolare. Questi modelli in somma, se non de creazione popolare, eran tal che presso il popolo devenero esser noti e gustati.» (ib. p. 19.) E' n'esta corrente que se desenvolve a musica religiosa do *Organum* e do *Discantum*, dando logar á creação de uma poesia latina rimada das *Sequencias*, no seculo XIII. Assim das melodias populares derivam as duas grandes correntes musi-

caes, da Egreja e da Côrte,[1] a religiosa e a dramatica. Depois que a melodia da Canção poetica se tornou *Aria de Côrte* (Canzone ad una voce), a poesia continuou a ser empregada nos serões do paço pelos fidalgos como uma distracção, principalmente com intuito epigrammatico. A Canção lyrica reduzida aos versos recitados resumiu-se no Refrem tornado *Mote*, e ao seu desenvolvimento na *Glosa*, *Volta* ou *Esparsa*. Esta fórma de Lyrismo foi tratada litterariamente desde o fim do seculo XV com o nome de *Medida velha*, em contraposição ao *Stil nuovo* do lyrismo italiano, e o maior fervor deu-se no seculo XVIII, prestando-se á facilidade da improvisação, em reuniões e Outeiros, d'onde tornou outra vez para o gosto popular, por via dos Cantores vagabundos.[2]

3.° A Cantilena liturgica.—A Canção popular, que se tornava Cantilena liturgica foi excluida do culto á medida que a Egreja se aristocratisava; mas a sua influencia foi profunda na metrica latina, que tomou a base da *accentuação*, e nas fórmas dos hymnos e Sequencias da nova poesia religiosa. No primeiro Concilio de Braga, canon XIII, prohibiam-se os cantos

---

[1] «E tambem não se podem escusar musicas de camara, que cantando e tangendo dêem alguma recreação aos Principes. Conforme cada dia costumam os reis de Portugal de ouvir esta suave musica ás séstas ao tempo que ouvem as principaes pessoas de seus reinos e despacham os mais importantes negocios que se lhes offerecem.» Dr. Francisco de Monçon, *Espelho do Principe christão*, fl. 71. v Ed 1571.

[2] Encontramos cantos populares do Alemtejo em Parelhas-e Quadras, glosadas em Decimas; e ultimamente foram impressos os *Versos do Cantador de Setubal* (Antonio Eusebio) e os *Versos de um Cavador* (Manoel Alves) em dois volumes, improvisados na fórma exclusiva do *Mote* e *Glossa* octosyllabicos. Actualmente os Fados populares são quadras glosadas, em vez de quadras continuadas na fórma do romance, e todos de elaboração pessoal, semi-litteraria.

vulgares: «extra psalmos... nihil poetice compositum in ecclesia psalatur.» Tambem San Martinho braccharense excluia da liturgia «psalmos *compositos* et *vulgares.*» Egual prohibição em 528, no Concilio de Auxerre, para os cantos *farsis*, em francez e latim, que as donzellas entoavam nas egrejas; e em 554, por Chilbert. Mas ao substituir a Canção do povo pelos hymnos em latim, a Egreja adpotava a versificação vulgar, e certos effeitos de fórma, como o *acrostico* e *telestichio*, letras iniciaes designando um nome, e obrigadas no principio e fim de cada verso, por ventura um resto da *aliteração.* Ainda no seculo XV esse espirito de condemnação catholica se manifestou em D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, contra as *Cantigas sagraes*, como peccados de bocca.

Na poesia hymnica da Egreja apparece o verso octosyllabo, *accentuado*; sendo um dos que primeiro o empregou, revolucionando a poetica latina, San Damaso, lusitano; segundo o velho preconceito dos eruditos, derivando a *accentuacão* da *quantidade*, classificavam o verso de redondilha maior como provindo do exametro cortado em dois hemistichios, ou como quatro pés trochaicos, segundo Sarmiento, e Bouterweck considerava-o «como uma reminiscencia das antigas Canções militares dos romanos, que se ouvissem muitos vezes em Hespanha, e das quaes a memoria poderia ter sido transmittida pelos provinciaes hespanhoes aos visigodos seus conquistadores.» [1] Porém Argote y de Molina presentiu a genuina fonte popular, quando escreveu: «Los Poetas cristianos mas modernos dieron a este verso la consonancia que ya en la lingua vulgar tenia, como hizo Santo Tomaz al hymno del Sacramiento.» [2] O erro dos

---

1 *Hist. da Litteratura española*, I, 77.
2 *Conde de Lucanor*, fl. 127. Ed. 1642.

eruditos sobre a Versificação moderna, apresenta-se ainda mais absurdamente nos contrapontistas e musicographos, affirmando que as Canções populares derivam as suas melodias da tonalidade do Canto-chão. Partem de um facto verdadeiro, caracteristico das Canções populares e do Canto-chão, em cuja tonalidade falta a ***nota sensivel*** (meio tom de intervallo entre a 7.ª e 8.ª); d'aqui a conclusão gratuita de que as melodias das Canções do povo são apropriação das Cantilenas liturgicas. [1] Assim como a Canção popular emquanto á metrica deu á hymnologia latina a base da ***accentuação*** e a ***rima***, e foi imitada nos seus themas poeticos e estructura nas composições latinas dos Goliardos (como se vê pelos *Carmina Burana*); tambem a melodia popular, dos Cantos com que os fieis tomavam parte na liturgia, sendo privada da ***nota sensivel*** influiu directamente na tonalidade do canto ecclesiastico. em que a ausencia d'esse meio tom o separa da musica moderna.

A musica religiosa das egrejas christãs devera ter influido nas melodias populares na Edade media apenas na sua conservação; o que é patentemente historico, é que as Canções do povo foram misturadas com as cerimonias do culto, adaptando-se mesmo as suas melodias ás orações canonicas. Havia porém uma separação entre estas duas musicas; a religiosa derivava da tradição grega, como o reconheceram os criticos: «durante muitos seculos os theoricos só admittiram como consonancias e só se empregou no Canto-chão os ***intervallos de quarta e quinta***, que

---

[1] «A musica dos Hymnos da Egreja foi durante muito tempo a musica que serviu para as Canções profanas, mesmo em lingua vulgar; este duplo emprego era mais natural e mais facil ainda, quando estas Canções eram latinas.» *Hist. litteraire de la France*, t. XXII, p. 133: Victor Leclerc.

incontestavelmente foram tomados dos Gregos, por que eram as unicas consonaacias que conheceram, porque sómente ellas podiam conciliar-se com o systema dos tatracordes.»[1] A musica popular empregava os accordes de terceiras, que se impunham ás consonancias eruditas de quarta, de quinta, e de outava, a que no seculo VII se referia Santo Isidoro de Sevilha. Sobre esta tonalidade popular escreve o mesmo critico: «um grande numero de factos tende a estabelecer que, desde os primeiros seculos da Edade média, e talvez mesmo em todo esse tempo, existiu ao lado da musica de Egreja, a unica que os eruditos se dignavam de occupar, uma musica usada pelo povo, sensivelmente differente da religiosa, e que só conseguiu por fim fazer-se considerar pelos theoricos.» A existencia d'essa musica popular em contraste com a religiosa acha-se authenticada nos protestos da Egreja cathollca; Hucbald fal!a contra «os tocadores de cithara e de flauta. e mesmo os cantores e cantoras profanas, que recorriam a todos os effeitos da arte para fascinar os ouvintes.» E o concilio de Toledo, no seu 23.º canon decretava: «E' preciso abolir o detestavel costume que o publico contrahiu de se entregar á *dansa*, e de *cantar canticos impuros* nos intervallos das cerimonias religiosas.» Coussemaker analysando alguns cantos que datam do seculo IX, e fixando o seu caracter melodico, conclue: «que desde a epoca mais remota da Edade media, existiu uma musica vulgar que se distinguia do Canto-chão por dois pontos essenciaes, o rythmo medido e a tonalidade.» Estes dois elementos vão-se desenvolver na poesia moderna pela *accentuação*, emquanto ao verso (Syllabismo) baseado

---

[1] Marcillac, *Histoire de la Musique moderne*, p. 52.

sobre o rythmo; e na musica moderna emquanto á *nota sensivel*, fonte da musica artistica profana desde o seculo XV. Os recentes estudos de musicographia derivam da Canção popular a Canção trabadoresca, a Monodia ou Aria de côrte, e todas essas maravilhas vocaes que se reunem nos Madrigaes da Renascença. As Prosas e Sequencias da Egreja, tomaram á poesia popular a *accentuação* e a *rima*; e das melodias do povo as consonancias novas que tendiam a modificar a rudeza do Canto-chão. Alguns exclusivistas do Canto-chão, como Félix Clément, querem derivar a tonalidade moderna do Canto chão como estando implicita n'elle e desenvolvendo-se por uma degenerescencia; diz elle que as nossas duas tonalidades maior e menor estavam contidas no systema gregoriano: «Pertence ao espirito leigo que invadiu a sociedade em todas as suas partes no seculo XV e XVI o ter preferido estes modos mais positivos, mais faceis, mais sensiveis em certa fórma, menos mysticos, menos indefinidos que os outros, de dar uma importancia sempre crescente á influencia da *nota sensivel*, que não entrava senão accidentalmente no antigo canto, e estava confundida entre os outros seus elementos constitutivos. Cumpre dizer tambem, que estes modos se prestavam mais do que os outros á harmonia, á simultaneidade dos sons;...» [1] O *Descante* foi com que na Edade média se designou a modificação que a musica religiosa recebia pela influencia popular; Félix Clément o observa: «A substituição dos intervallos diversos aos intervallos semelhantes, parece ter começado pelo seculo XI. Deu-se a esta harmonia o nome de *Discantus*, descante. E' para notar que o Descante foi applicado de pre-

[1] *Histoire génerale de la Musique religieuse*, p. 20.

ferencia aos assumptos profanos, ás Canções, ás poesias em lingua vulgar, emquanto que a diaphonia era reservada ao canto liturgico...» [1] A diaphonia era invadida pelo Descante, tendendo para a sua base tonal; mas uma vez suscitada a poesia moderna, *accentuada*, *rimada*, o seu systema tonal definia invencivelmente a nova tonalidade profana: «Sendo o Des cante posterior em data á diaphonia, não é para surprehender o encontrar muitas vezes a diaphonia no descante, isto é, quintas successivas, unissonas, outavas e mesmo quartas seguidas descendo. Mas estas successões não são o resultado de um systema regularmente estabelecido e posto em pratica. Começavam, aliás, as melodias a libertarem-se das tonalidades gregorianas, e desde então se prestavam cada vez menos á diaphonia. As composições profanas eram devidas a musicas extranhas á Egreja, aos troveiros que as sobrecarregavam de trilos e de notas de effeito, tal como o authenticam os manuscriptos que contêm as Canções de Adam de la Hale, de Gauthier d'Argies, d'Audefroi, de Gilbert de Berneville, de Blondeau de Nesles, de Colart le Bouteillier, de Perrin d'Angecourt, e de personagens mais eminentes, taes como o castellão de Coucy, Thibault conde de Champagne, o conde de Béthune, os condes d'Anjou e de Soissons, e Henrique III, duque Brabant. — Invadiram as egrejas, e introduziram nos officios divinos as suas phantasias e seus caprichos. O papa João XXII lançou em 1322 uma bulla em que se esforçava para trazer ao respeito dos officios divinos estes artistas bastante ardentes.» [2] A bulla não pro-

1 *Histoire génerale de la Musique religieuse*, p. 44.
2 Ibid.

duziu resultado; a musica moderna tinha achado a tonalidade na melodia popular das Canções vulgares, e desde logo começou a *Musica mensurabilis*, desenvolvendo se o Descante simples, irregular, duplicado, e florido, na Canção que havia de attingir a sua perfeição inventiva na Fuga. Eram por isso impotentes as condemnações da bulla *Docta Sanctorum* nos que adaptavam os Cantos profanos ás melodias liturgicas, abandonando a melopêa gregoriana. Operava-se a differenciação das duas tonalidades: a popular ou profana, pelo effeito das cadencias prosodicas das palavras das Canções lyricas, começava a empregar meios tons e mesmo certas desegualdades de intervallos; e a musica religiosa, pela immutabilidade da letra dos seus Hymnos liturgicos tradicionaes conservava os mesmos intervallos da gamma primitiva a que tinham sido cantados. Fétis, caracterisa-a, differenciando-a da musica moderna: «a distancia da septima nota para a outava é de *um tom* em muitas gammas, emquanto que ella é sempre de um *meio tom*, qualquer que seja o modo (maior ou menor) na tonalidade da musica moderna.» [1] E' n'esta differenciação que se estabelece o antagonismo entre os que pretendem introduzir na musica religiosa o meio tom designado *nota sensivel* já nas finaes ascendentes, já com claro intuito em todas as cadencias incidentes e repousos momentaneos; outros mantêm a fórma tradicional do intervallo de tom entre a final dos modos authenticos e plagaes com a sua nota inferior; Fétis, querendo conciliar este antagonismo, chega a affirmar que a ausencia do meio tom

[1] Bulletin de l'Academie de Bruxelles, 1857, 2.ª serie, t. I, p. 539.

ou *nota sensivel* no Canto-chão resultou de uma obliteração graphica e imperfeita leitura das imperfeitas notações dos Missaes, Antiphonarios, Tonarios e Hymnarios medievaes. Desde que o Canto nas linguas vulgares era excluido da Egreja, as melodias nascidas d'essas cadencias prosodicas, com intervallos em que predominava o chromatismo, deviam ser tambem repellidas pela Egreja, como se vê no Descante, e o rigor liturgico da letra latina, sem sentido immediato, satisfazia-se com a simples melodia subordinada exclusivamente ao rythmo. N'este ponto de vista, a musica popular em vez de derivar do Canto-chão, como absurdamente se escreve, actuou sobre o Canto-chão, o qual pela sua immutabilidade canonica, rejeitando a *nota sensivel*, pode-se dizer que foi uma deploravel obliteração da Melodia popular. Debaixo d'essas fórmas austeras, mas grosseiras, tem-se por meio dos *accentos* prosodicos das palavras dos hymnos ecclesiasticos restabelecido a belleza das primitivas melodias populares de que a Egreja se apropriara. [1]

O Canto-chão nasceu da obliteração do *Compasso* e do *rythmo* na rudeza da baixa-Edade media, e do

---

1 Essa phase primitiva revela-se ainda aos investigadores; escreve o auctor do estudo *De la Tonalité du Plein-Chant comparée à la tonalité des Chants populaires:* «Tinha começado, em tempo a colligir nos nossos campos (arredores de Cherbourg) as Canções populares que me appresentavam um cunho de antiguidade, e ao mesmo tempo eu notava, quanto me era possivel as árias em que estas canções eram entradas. Feriu-me logo uma certa analogia entre a tonalidade d'estas árias e a dos cantos das nossas egrejas, e reconheci que esta semelhança provinha da ausencia da *nota sensivel* tanto em umas como nas outras, ou em outros termos, do emprego de um intervallo de um tom inteiro entre a tónica a sua nota inferior, de tal sorte que a maior parte d'estas árias podiam, com uma transposição conveniente, ser consideradas como pertencendo ao primeiro tom authentico do Canto-chão.» — «As

esquecimento do sentido das *Neumas* ou notas de ornato musical. A metrica dos antigos Hymnos foi sacrificada á melopêa, perdendo-se a relação de continuidade da Musica gregá para a moderna. Todas as tentativas para descobrir o compasso primitivo nas velhas composições cantochanescas foram arbitrarias; ultimamente é que A. Dechevreus conseguiu reconstituir a tonalidade primitiva, partindo do rythmo implicito na *accentuação dos versos* para pela sua coincidencia fixar o compasso: primeiramente restabeleceu as fórmas metricas dos Versos e das Estrophes, e depois sobre isto as *Notas* correspondentes com o seu sentido musical, ou a Neuma e o Rythmo. Por este processo Dechevreus reconstituiu 130 Hymnos e Sequencias; e d'elles se conclue, que alguns — «compostos evidentemente em um systema *tonal* e *modal* completamente differentes do verso, têm trechos de uma simplicidade, de uma belleza, de uma suavidade e de uma expressão de tal fórma intensa, que em nada cedem ao que a nossa musica moderna apresenta de mais expressivo e impressionante.» [1]

E' natural que os investigadores das Melodias da

---

velhas Canções dos nossos aldeãos são quasi todas compostas no *modo menor*, e então o intervallo entre a tonica e a sua nota inferior, ou, o que ê o mesmo, entre a septima e a outava, é sempre de um tom inteiro; etc.» — «Nas melodias, muito mais raras, que pertencem ao *modo maior*, é tambem interessante constatar, que n'este modo tambem, o emprego da *nota sensivel* parece ter ser sido evitado com cuidado, preparando-se as candencias finaes ordinariamente quer pela terceira, quer pela sexta (ou terceira inferior).» As melodias escossezas, colligidas por Walter Scott são analogas ás francezas quanto á tonalidade, sem que proviessem do Canto-chão.

[1] Mathis Lussy, *Du Rythme dans l'Hymnographie latine*. (*Riv. mus.*, II, 489.)

Canção popular nos varios paizes, ao transcreverem as fórmas archaicas persistentes, caracteristicas pela falta da *nota sensivel*, as comparem com a tonalidade do Canto-chão, e encontrem verdadeiras coincidencias de phrases. Mas concluir da sua origem, tendo-as o povo tomado do Canto-chão, é que berra contra a logica. D'onde se vê, que aos technicos faz falta a cultura geral. E assim como a *versificação* das Canções levou a descobrir as suas *Melodias* primitivas, tambem a consideração, de que o povo ao tomar parte nos actos liturgicos empregava a *Dansa* hieratica, [1] levará a reconhecer aonde estava a originalidade e o poder creador para inventar a tonalidade moderna.

Vincent d'Indy, discutindo a melodia do canto popular *La Pernette*, e destacando a dos melismos ou ornamentos dos refrens, vae pelas melodias religiosas dos Choraes protestantes do seculo XVI, relacionadas com as antigas monodias da Egreja catholica, determinar ainda a analogia d'esse canto popular com alguns compassos de um choral de Bach para orgão; e n'esse mesmo canto determina fórmulas melodicas, que são frequentes nos cantos da Egreja, taes como a *Alleluia* (domingo da Outava da Ascensão) e na antiphona do *Magnificat*, (da segunda feira de Pentecostes) e principalmente no hymno *Sacris solemniis*. *Chansons popul.*, p. 16.) Vincent d'Indy, fixando esta continuidade musical technicamente, erra porém de um modo deploravel quando inverte o facto histo-

[1] Na egreja de Toledo (1248) depois do Gloria, do Kyrie e da Epistola «vinham donzellas, que sabiam cantar, e *cantavam uma Cantiga e faziam trebelhos.*» No manuscripto vem figuradas as raparigas dançando e tocando instrumentos.» (Am. de los Rios *Hist. critica de la Lit, españ.*, t. IV, p. 545 nota.)

rico, que a melodia popular sahira da Egreja para o Povo: «o espirito popular não hesitou em apropriar-se e a rythmar a seu modo (esta melodia religiosa) para adaptar-lhe o texto de uma lenda querida, e espalhada no paiz a ponto de ser muitas vezes tratada musicalmente por musicos da côrte do seculo XVI, principalmente por Lejeune, Josquin des Près e Roland de Lassus.» [1] Esta comprehensão incompleta da evolução poetica e musical da tradição popular, prejudica por vezes os trabalhos dos criticos e dos technicos.

Na musica moderna, reduzida a dois modos, *maior* e *menor*, em que a posição dos tons e meios tons é determinada para ambos da mesma fórma, esta tonalidade proveiu tambem da creação popular, pelo seu instincto de simplificação. Nos Cantos do povo, na Europa occidental, existem os dois modos, prevalecendo mais o *menor* do que o *maior*, conforme certas regiões.

Na Collecção das *Chansons populaires du Viverais*, formada por Vincent d'Indy, determina o erudito transcriptor: — que como a Cantilena liturgica, a Canção popular, essencialmente monodica, é de rythmo livre, no seu sustento harmonico; elle mostra como no sul da França predomina na melodia o *modo menor* moderno, e na modalidade antiga (*resonancia inferior*, do Riemann) que é a inversão normal do accorde perfeito dito maior. Pelo seu lado tendo Julien Tiersot apontado que o *modo maior* é o modo popular francez por excellencia, (p. 500) esta contradicção apparente, é a revelação das duas grandes differenciações anthropologicas da França brachycephala e dolichocephala, ligurica e celtica.

---

[1] *Chansons pop. du Viverais*, p. 17.

Nas Cantigas do Maio, na França meridional, predomina *um typo musical unico*, que anda espalhado pela França inteira, adaptado a differentes themas amorosos; Vincent considera-o um dos typos primitivos da Canção franceza, cuja irradiação apparece na Bretanha, e em uma Prosa ecclesiastica, *(O filii)* como observou Tiersot. Quando a Canção era dansada, fixava-se o Refrem, pertencente ao grupo de dansantes, provindo do typo melodico primitivo, ou afastando-se do typo melodico inicial, conforme a obliteração dos costumes, ou os ornamentos de outros Refrens intercalados na Monodia, como melismos.

A Canção narrativa, ou epo-lyrica, segundo Vincent d'Indy, *floresce sobretudo na Bretanha* e nas provincias de oéste; apesar da falsa ideia de attribuir ao norte da França a originalidade da *Pastourelle*, as suas melodias acham-se no sul sempre ligadas á poesia, ou espalhadas uniformemente ao oéste, ao centro e a leste sobre regiões differentes. [1] Com o typo da Pastorella identificam-se as Canções de amor, *Requêtes*, e todas as outras fórmas, como a *maumariée (Bella mal maridada)* que tornam bem evidente o seu fundo occidental, e não franko.

A relação intima e constante da palavra com a melodia é que determina na poesia e musica populares essas audaciosas syncopes syllabicas, e suas divisões da escala tonal de effeitos imprevistos, que assombram os compositores. Sobre os versos das Canções francezas escrevia Champfleury: « os aldeãos têm uma maneira particular de phrasear, habilissima na sua rudeza. As palavras de muitas syllabas deslisam sobre uma nota como por encanto; um verso quasi in-

---

[1] *Chansons du Vivarais*, p. 43.

teiro vae de um salto, se fôr preciso, e em outra occasião uma phrase musical de muitos compassos não é bastante ampla para uma palavra.»[1]

Estas necessidades da poetica vulgar tornam-se uma fonte inextinguivel de invenções melodicas imprevistas e originaes, pelas divisões dos intervallos tonaes e até pela mistura de rythmos.[2] A tonalidade da musica popular torna-se por isso difficilima de transcrever mesmo a compositores como Chopin e cantores como Pauline Viardot; creada independente de acompanhamento, é preciso um poder genial para sem desnatural-a vencer as difficuldades de harmonisação. Wekerlin, com a sua competencia profissional, segue um principio para determinar a antiguidade da Canção pela tonalidade da melodia: «Algumas das nossas Canções populares datam de uma epoca remota, incontestavelmente; muitas d'aquellas em que a ***nota sensivel*** não existe, por exemplo, remontam ao menos a 1500, pois que foi no começo de 1600 que Monteverde achou o accorde de septima dominante. Ora este accordé de septima determinou realmente o sentimento da ***notá sensivel***, isto é, do meio tom que precede a tonica. Mas, sem esta caracteristica, muitas Canções populares authenticam a antiguidade da sua origem pelo andamento methodico e semelhança com o canto gregoriano.» O principio indicado por Wekerlin é claro, mas imperfeitas as suas conclusões; primeiramente,

---

[1] *Chansons populaires des Provinces de France*, p. x.

[2] Wekerlin, apresenta: «existem canções realmente sobre rythmos differentes, como a *alsa nigous* da Bretanha e tantas outras que poderiamos citar, em que a mistura de rythmos differentes qae provêm incontestavelmente da propria Canção, é que lhe dá um effeito original.» Ap. Champfl., p. XII.

a tonalidade do Canto-chão, ao contrario do que se suppõe, nasceu das melodias populares; e o emprego da *nota sensivel*, ou do meio tom que precede a tonica foi suscitado pela necessidade das divisões dos intervallos antes de Monteverde achar o accorde da septima dominante. Aqui temos completa a synthese na sua verdade historica: assim como a Canção do povo na fórma poetica determinou a evolução de todos os generos lyricos das Canções dos Trovadores, tambem na sua fórma melodica determinou as duas tonalidades da musica religiosa e da musica dramatica.

«A Aria, na sua origem era simplesmente a *Canção popular* formada de dois themas; a melodia popular chegou á Aria de Opera com transformações lentas, passando pelos Mysterios, pelas Canções dos Trovadores, dos Minnesænger e dos Meistersænger, pelas Dansas populares de Quinhentos, pelas fórmas do Madrigal e depois o Recitativo melodico...» [1]

Este mesmo recitativo é considerado por Wagner (*Opera e Drama*, p. 35, trad. italiana) como empregado já pela Egreja em certos versiculos dos Officios liturgicos. Por esta fórma se estabelece a continuidade da tradição através do canto liturgico da Edade media, vindo determinar as fórmas contrapônticas e as bases da harmonia da Musica moderna.

Pela evolução historica da Poesia popular reconhecem-se as fórmas espontaneas como a Palavra se tornou cantada, e como a Musica se identifica com a falla dando-lhe o maximo relêvo. Confirmam este phenomeno organico e psychico as lucidas observações de Herbert Spencer. No seguinte diagramma fica resumido este processo generativo:

---

[1] *Rivista Musicale italiana*, vol. I p. 757. Recens. de Chilesotti.

A EXPRESSÃO VERBAL

Determinando pela sua intensidade as fórmas movimentadas e temporaes da Arte

PALAVRA articulada	Accentuação	*Poesia* Declamação
	Intonação	Canto *Musica*
	Gesticulação	Mimica *Dansa*

Integração espontanea das tres fórmas da Linguagem na

CANÇÃO POPULAR

	NA CÔRTE:	NA EGREJA:
	Canção trobadoresca	*Cantilena liturgica*
Poesia	— Alvorada, — Serenada — Ballada — Pastorella, — Descort — Retroenga — Tensão — Cantar de amigo — Romance LYRISMO PETRARCHISTA.	— Troparios — Discantum — Prosa — Sequencia — Hymno — Laudi — Córos — Jaculatorias.
Musica	Aria Suite Sonata Ballet Madrigal Recitativo melodico Cantata OPERA.	Ludus paschalis Noël Tonos Villancico Motete ORATORIO Paixões.
Dansa	Carole Bafordo Minuete Chacone Sarabanda.	Maierolles Dansas hieraticas (durante o culto e nas procissões.) Mysterios.

B.) A CANÇÃO NARRATIVA

Na poesia popular da Alta Italia *Cansone* designa a narrativa poetica á qual se chama em França *Ballade*, e em Hespanha e Portugal *Romance;* [1] estas differenças denominando um mesmo genero tradicional, accusam a preponderancia dos seus elementos constitutivos, o musical na Italia, a dansa em França, e a recitação em Portugal e Hespanha. O velho chronista Matteo Spinello chamava *Romansatori* aos musicos sicilianos, que de noite accompanhavam o rei Mainfroi, quando saía por Bareletta cantando Strambotti, e Canções de amor. E no *Mysterio di Santa Agnèse*, do seculo XV, em que vem cantos religiosos moldados sobre cantares do povo, *in sonu*, cita-se um: «*illius romancii* de Sancto Stephano.» Ainda no fim do seculo XV a este caracter musical do Romance alludia Diego de San Pedro, no *Carcel de Amor*, referindo-se ás mulheres: «Por quem se *cantam* os lindos *Romances.*» No seculo XVI, o

---

1 Rathery, *De la Poésie populaire en Italie.* Rev. des Deux Mondes, 1862, p. 347.

poeta do povo, o cego Balthazar Dias, nos Conselhos para casar, escrevia:

> Ouvi cantar a la raza
> hum *romance* de primor,
> o qual diz d'este teor:
> Quem por amores se casa
> Sempre vive com dolor.

Pela determinação d'este caracter musical é que se explica a differença dos versos do Romance, os mais antigos em metro *quinario*, e em epoca mais proxima a sua substituição pelo verso *octonario*. O verso curto, ou de arte menor, tinha um rythmo mais para cantar e dançar, do que o verso de arte maior, que se prestava á cadencia da recitação. Werkerlin fallando technicamente da musica popular franceza, aponta: «Os rythmos quebrados, na Canção popular...» e a ausencia da nota sensivel, como signaes da sua antiguidade. A este verso quinario é que o chanceller Lopez de Ayala chamava *Versetes de antiguo rimar*; ao octonario, já no seculo XV, quando o Romance tendia para a recitação á *la raza* ou acantochanada, chamavam-lhe *Pié de Romance*. Como typo de versete ficam transcriptos o romance de Ayras Nunes, e o do *Figueiral*; e as fórmas oraes subsistentes, *Santa Iria*, o *Cego*, etc. E assim como a mudança dos *assonantes* em um Romance *(consonantes mal dolados)* revelam que se confundiram dois typos que eram dansados por dois grupos, tambem a mudança do metro de quinario para octonario mostra que o *Romance velho* se modificou na sua estructura por causa do esquecimento da melodia. A *Romanza*, como fórma musical conserva o caracter lyrico do *Romanz* dos Trovadores; o *Lai* bretão que era lyrico, tinha uma fórma narrativa como o Romance com que se confundia. Os seus themas narrativos

determinavam a tendencia para uma rythmopêa de recitação, como phenomeno caracteristico.

«Entre os raros vestigios que ainda se conservam da espontanea inspiração do povo, pode citar-se o Romance, anterior a Affonso x, que foi achado no Archivo do Mosteiro de Cardeña, copiado por Maestro Berganza nas *Antiguedades de España*, e por Merino, na *Escuela paleografica*, e começa:

En San Peidro de Cardenna
do yace el Cid enterrado
con la su dona Jimena,
que buen paso han entrambos,
yacen tambien muitos reyes,
e muitos omes fidalgos,
cuyos fazañosos fechos
les fizieron afamados...
.. ..

«Seja este romance do seculo xii, segundo julgam Berganza e Merino, ou seja, como é mais verosimil, do seculo xiii, é certo que, a julgar pelas fórmas linguisticas, o portuguez e o castelhano eram então dois idiomas tão affins, que a cada passo se mesclavam e confundiam.» [1]

O que n'este documento nos interessa é a forma de Romance narrativo em *octonarios*, o que accusa uma edade ainda mais moderna, pelo menos quando deixava de ser cantado é já semilitterario.

A Canção narrativa, ou *de toile*, como lhe chamam os francezes, ou o Romance peninsular, têm a sua origem poetica e musical no *recitativo*, considerado por Herbert Spencer «sob todos os aspectos um intermedio da linguagem fallada e do canto».

---

[1] Marquez de Valmar, *Cantigas de Affonso o Sabio*, Introd. p. 18.

O canto dos antigos poemas da Grecia aproximava-se mais do nosso recitativo moderno, mas ainda mais simples pelo *unisono* da voz com o tetrachorde. Spencer fazendo evolucionar o *recitativo* pela expressão mais movimentada da linguagem da paixão até ao *canto*, pelo timbre, pela altura, pelo rythmo, pelos intervallos da phrase, faz anteceder a Poesia épica á poesia lyrica. O facto social comprova esta prioridade, porque o recitativo épico corresponde á expressão de emoções tradicionaes, em quanto que a canção lyrica traduz emoções pessoaes espontaneas em meio de uma estabilidade civil, anteriormente constituida.

D'este caracter primitivo ou anterior da Canção épica provém esse phenomeno impônente da sua similaridade morphologica e thematica entre povos differentes, hoje proveniente de um mesmo substratum ethnico. Transcrevemos abaixo as conclusões de Nigra resumidas por Gaston Paris, sobre a determinação d'essa unidade. [1]

---

[1] «A poesia épica do norte da Italia encontra-se em França, na Provença, na Catalunha, em Portugal, não só no seu systema geral e sua fórma de versificação, mas nas suas proprias peças (themas?) que se colligem por vezes absolutamente identicas atè em minucias, de ordinario com variantes que provêm das differenças de idioma e de outras cousas sobre as margens do Tejo, do Ebro, do Rodano, do Loire, do Sena, do Meuse, do Tessino e do Adige.

«Esta concordancia resulta, de que todos os paizes em que ella se manifesta, tiveram outr'ora uma população celtica.» (Rigorosamente, pre-celtica, ligurica.)

«E' difficil dizer qual é a proveniencia especial, n'esta grande região celto-romana, de cada uma d'estas Canções que ahi se encontram, ou em todos, ou em muitos dos povos que a habitam. Algumas denunciam se pelo seu conteudo como nascidas no Piemonte, ou na Hespanha ou em França. A Provença (sc. a França meridional) situada entre os differentes paizes que possuem em commum o thesouro dos cantos populares épicos colligidos até hoje, deve ter sido quasi sampre a intermediaria; ha rasões para

O nome de *Romance* tem a dupla origem da *Rima* (consoantes trovados ou limados, como lhe chama Alonso de Fuentes); e da lingua vulgar em que a Canção narrativa está metrificada. Da ideia da *Rima* lê-se em um texto: «bene loqui *rythmatice* in vulgari.»

Na traducção latina da *Philosophia* de Virgilio Cordovés, escripta no seculo x, feita em 1290, distingue-se a lingua latina culta e o latim romance, prohibindo este por ser entendido pela gente commum: «Ille est vituperandus, qui loquitur latinum circa *romancium*, maxime coram laicis, ita quod ipsimet intelligunt totum; et ille est laudandus, qui semper loquitur *latinum* obscure... et ita debent omnes clerici loqui latinum suum obscure in quantum possunt, et non circa *romancium*.» (Ap. Rios, II, 388; Sarmiento, Mem., n.º 252.)

E Gil Vicente exprime a differença da linguagem culta (latino, *ladino* ou *latinado*) da popular:

— Yo, señor, no sé *latin*.
«Ni yo oso hablar *romance*.
(*Obr*. II, 264.)

Em um manuscripto da Bibliotheca de Evora, do seculo XIV, se vê a distinção entre as duas linguas: «Aqui se começa hun liuro de naturas polo quall obrava o muy nobre fissyco ffrey Gill da orde dos prégadores o qual liuro ffoi tirado de latim em *romancio* pera ssaberẽ muytos o que en elle jazia.» [1]

crêr que ella e a França do norte foram tambem fócos da producção mais activa.» * A ideia de pontos de irradiação tradicional torna-se uma explicação maravilhosa, diante do facto scientifico das persistencias ethnicas communs variando apenas na intensidade da sobrevivencia, e nas variedades das adaptações a novos tempos.

* *Journal des Savants*, 1889, p. 531.

1 Ap. *Historia da Medicina em Portugal*, t. I, p. 24.

A forma *Romance* alludiu sempre aos dialectos vulgares ou vernaculos, em contraposição ao latim; a referencia a Nicolas de los *Romances*, nas doações do rei D. Fernando III, não quer exprimir um compositor de cantos populares historicos, mas sim um homem que se distinguia por saber redigir os diplomas officiaes em lingua do vulgo ou *romance*. Na *Cronica rimada* do Cid, v.° 636, lê-se esta referencia: «segun dise en el *romance*...»

Aqui deve entender-se não uma referencia a cantos populares, (então seria necessario recorrer a uma intercalação do seculo XV, como o entendia Duran) mas sim uma abonação da obra poetica e tradicional com a auctoridade de uma escriptura em romance ou ditado vulgar.

E' preciso distinguir entre *Rimance* e *Romance*, cuja confusão se deu completamente sob o dominio da erudição no seculo XVI.

A palavra *Rimanço*, usada por elrei Dom Duarte, em 1428, tinha o sentido exclusivo de *rima*, como elle proprio o confessa, quando diz quaes as cousas que mudam nossa discreçom e condiçom, as escreveu «em simples rimanço *por se melhor poderem reter*.» E' na poesia a rima o meio mais seguro para conserval-a de memoria; á medida que a poesia moderna se foi separando da musica ou do canto, a rima tornou-se uma condição necessaria para a sua transmissão oral e tradicional. No Cancioneiro geral, Garcia de Resende usa a forma de *Rymance*; o mesmo faz o chronista João de Barros.

No seculo XIII, *Romance* era o nome generico de toda a composição ou escripto em lingua vulgar; Affonso o Sabio, que conhecia os cantos epicos tradicionaes não os designa com este nome; nas Leis de Partidas, fallando das consolações que deve procurar um homem digno, diz: «et estas son *oir can-*

tares et sones de estrumentos, jugar axedrez ó tablas, ó otros juegos semeiantes destos; eso mesmo decimos de las estorias e de los *romances* et de los otros libros que fablan d'aquellas cosas, de que los omes resciben alegria et placer.» (Partida II, tit. VI, p. 21.)

Explicando estas palávras, vêmos, que *Estorias* significa as tradições em geral; (usam-a n'este sentido Fernão Lopes, e a linguagem popular do Archipelago da Madeira.) *Romances* são os escriptos em vulgar, o que se liga com a phrase que esclarece mais este sentido: «*et de los otros libros* que fablan d'aquellas cosas...» Os Romances como canto épico só começaram a entrar em livros no seculo XV, e quando elle findava. A imitação dos *Romances del tiempo viejo*, como lhes chama Juan del Enzina, fazendo reviver o uso da *assonancia* ou *consonantes mal dolados*, mostra-nos que realmente essa forma poetica dos *versetes de antiguo rimar* (Ayala) ficara esquecida e sem importancia para os que no seculo XII e XIII versificavam em linguagem vulgar ou *romance*. Foi n'este prurido de imitação por escriptores cultos, que o velho rudimento épico popular recebeu o nome de *Romance*, porque as linguas vulgares então já tinham nomes nacionaes.

Depois da significação de linguagem vulgar, resta considerar o *Romance* como forma narrativa, ou como thema epico. Em uma carta de João Sem Terra a Roberts Cornhill, vem: «mittatis etiam nobis, statim visis litteris istis, *Romantium* de Historiæ Angliæ.» Era o *Roman* de Brut, que lhe pedia. [1] E fallando da grande mestra poetica de Arnaldo Daniello, distingue Dante a forma lyrica e a epica: «Versi d'amore, e prose de romanzi...» Commenta-se as-

[1] De la Rue, *Essai sur les Bardes.*

sim na *Histoire litteraire de la France* « «Esta mesma expressão de *prosas* de *romances* foi usada no mesmo sentido até á extinção do provençal como idioma litterario, — e ainda se não perdeu inteiramente, e em certas partes do Meio Dia, em que os aldeãos chamam *prosa* ás narrativas que servem para distrahil-os nos seus serões de inverno.» [1] Gonzalo Berzeo nos *Loores de Nuestra Señora*, chama romance uma composição poetica: «Aun merced te pido por el tu trobador — Qui esto *romance* fizo, fue tu entendedor.» (Est. 232.) O Arcipreste de Hita, emprega-o no mesmo sentido, que se vae tornando exclusivo: «Si queredes, señores, vir en buen solas — Escuchad el *romance*, socegadvos en pas.» (Ed. Ochôa, p. 429.) O Marquez de Santillana escrevia em 1458:

> Veras Lanzarote, que tanto façia
> quando con muchos vino á los trances,
> Galaaz con los otros, de quien los *romances*
> Façen processo, que aqui no cabria.

Por não terem discriminado a Canção lyrica da Canção narrativa, como fez o Marquez de Santillana na phrase da sua Carta, *romances* e *cantares*, é que Du Méril dava a esse vocabulo o sentido linguistico, e Ticknor o de poesia hespanhola em absoluto. Já no seculo XIII, o *romance* designava a narrativa epica, sem canto, como se lê no *Libro de Apollonio:* «Tornóles a *rezar* un *romance* bien rimado.» O povo tambem fixou esta forma narrativa, ligada á sua primitiva melopêa, que ainda conserva:

> Viola de ouro ao peito,
> Pois ella bem retinia;
> Pois se ella bem retinia,
> Melhor *romance* fazia.
>
> (Cant. Açor., n.º 6.)

---

[1] Op. cit., t. XXII, p. 214.

O Marquez de Santillana, como cortezão e humanista, reflectindo esse phenomeno da separação entre o *Courtois* e o *Vilain*, que tanto prejudicou a evolução das Litteraturas modernas, chama *Romancistas* aos cultores da poesia popular: «Estas Sciencias ayan primeramente venido en manos de los *romancistas* ó vulgares.» Ainda na linguagem do principio do seculo XVII empregava-se no sentido de illitterato, vulgar, rude, analphabeto; especialmente para caracterisar os medicos sem curso scientifico: «e porque dos mais Cirurgiões do Reyno são *Romancistas* e sem letras...» [1]

O Romance narrativo, ou *Chanson de toile* tem, como a Canção lyrica, um dado numero de themas poeticos universaes, que derivam das concepções primitivas da entrada da Primavera; os collecionadores criticos da poesia popular têm determinado um certo numero de paradigmas de Romances communs á Italia, França, Hespanha, Portugal, e ainda com mais vasta ramificação, e concluem reconhecendo esse fundo unitario anthropologico. Falta relacionar esses themas poeticos com os factos ethnologicos ainda persistentes nos Costumes. E' extremamente difficil este processo; por que os phenomenos mythificados do começo do Anno estival, estão em grande parte incorporados em Festas populares e procissões, em mythos religiosos, como o da Paixão, em heroes novellescos e syncretismos historicos. Exemplificaremos apenas estes casos, para se reconhecer com clareza o thema poetico originario.

O rapto da Donzella, o seu encantamento, a entrega d'ella em tributo a um tyranno ou monstro, a

---

1 Mesa da Consc. e Ordens, *Consultas* de 1611 a 1613, fl. 233 § 9— «sendo sómente cirurgião *romancista*...» (Ib., 1594 a 1603, fl. 71.)

sua libertação por um heroe, ou apaixonado, eis o mytho naturalista, já definido por Gubernatis: «As *Aguas* e as *Nuvens pluviosas*, que são as *Esposas* monstruosas dos demonios, emquanto o monstro as guarda nas trévas, convertem-se em esposas radiosas dos deuses, quando são libertadas. O mesmo se póde dizer da *Aurora*, retida em captiveiro pelo monstro obscuro ou humido da noite, ou da estação estival presa no reino de Inverno;... depois do resgate ellas tornam-se *Donzellas* formosas, de um brilho deslumbrante.» [1] A figuração d'este mytho vê se na procissão de Corpus Christi, em que, pelo Regimento de 1482 os homens de armas levavam: «San Jorge mui bem armado, com um Page e uma *Donzella*, para matar o Drago.» A Donzella é no romance popular a *Infantina*, ou *Infanta de França*, que está encantada, e á qual falta um dia para se libertar do seu fadario. No sul da França colheu Henri Martin (*Hist. de Franc.*, t. VIII, 329) uma canção em que a Infantina é seguida por uma Serpente:

Ay vist una Fantina
Que estendava lá mount
Sa cotaneblousina...

Una Serpe la seguia
De couleur d'arc en cel...

Esta mesma personificação mythica temos no adagio:

A *Neblina*
Da Agua é madrinha,
E do Sol visinha.

A *Donzella* do nevoeiro é a Dama Branca (*Gwenn*,

---

[1] *Mythologi zoologique*, t. II, p. 415.

branca, *eure*, mulher) a rainha Gwennivar ou Ginebra, idealisada nos Poemas arthurianos, já litterarios; porventura resultou esta nova elaboração poetica da seducção da mulher loira (celta) nos homens da raça trigueira, (ligure) como se infere pelos soffrimentos do rei Arthur, nos cantos populares.

A lucta de San Jorge com o Dragc para libertar a Donzella é uma adaptação catholica, de um fundo mythico da lucta do Deus solar com a Serpente das aguas, com que na Edade média se symbolisaram as grandes cheias. «Nascida da expressão figurada da posição relativa que occupam nos céos as Constellações de Perseu, da Baleia, da Corôa, da Serpente, etc., a lenda foi depois referida á victoria do Sol da primavera sobre o inverno e da luz sobre as trevas.» (Salverte, *Les Sciences occultes*, II, 292.)

No romance do *Figueiral*, temos o tributo das Donzellas, que são resgatadas não já por um Deus mas por um namorado; D. Joaquin Costa interpreta esse thema poetico, pelo mytho apontado: «Não é outra a origem do famoso tributo das Cem Donzellas, tão popular nas lendas asturianas, portuguezas e catalãs, e que deu argumento ao famoso romance do *Figueiral figueiredo*, e outros muitos; aqui desapparece o Dragão, e em seu logar se substituem os inimigos da patria (Sarracenos); porém este Dragão apparece nas lendas das *Mouras encantadas*, e na Serpe da batalha de Hacinas, segundo a versão do Poema de Fernan Gonzalez... Na Serpe de Hacinas, em que se oppõe um dos santos da reconquista, que reproduz o typo de S. Jorge .. a lucta cosmogonica dos Arias tudo confunde com a lucta entre Mouros e Christãos.» [1] A Donzella raptada mas

---

[1] *Poesia popular española y Mitologia*, p. 311 e 312. Madrid.

não libertada apparece no Romance de ***Santa Iria***, no do ***Rico Franco:*** ou violada como a ***Peregrina.*** Não sómente a Aurora ou as Aguas, eram raptadas; tambem Coré, como observa Decharme, na ***Mythologie de la Grèce antique***, representando a vegetação era arrebatada a Demèter, sua mãe, durante a quadra hibernal. Mas este mytho da paixão feminina, [1] tomou no Occidente a fórma do joven-Deus dos mythos egypcio, syro-hellenicos e avestico, [2] identi-

1881 Nos Romances narrativos é frequente começarem por fixar a acção na *entrada de Maio;* assim em um romance oral de Traz-os-Montes:

> Na entrada de o Maio,
> E na saída da Primavera,
> Principiou el-rei D. Alonso
> A deitar quintos na Terra...

[1] A conversão do mytho em lenda heroica, observa-se no Cavalleiro da procissão na terça feira do Pentecostes, e na de domingo da Trindade, figurando Gilles, senhor de Chin, fallecido em 1137, que matara o Dragão da caverna quando ia devorar a Donzella. Esta mesma lenda repete-se no Hainault, sendo em 1357 personificada em Dieudonné de Gozon Esta mesma figuração do Dregão apparece no dia da Paschoa em Rheims, com o nome de *Bailla*, e em Douai, na festa das Rogações. Nas representações heraldicas, a lucta com o monstro era um titulo de nobreza, como o *Dragão de Ramillies*, vencido proximo de Escaut por Jean Sire de Ramillies. (Vide Salverte, *Des Sciences occultes*, t. II, p. 380.)

[2] Basta agrupar essas quadras soltas do Alemtejo, que pertencem ao cyclo da Paixão:

> Pela rua da Amargura
> Caminha a Virgem chorando
> Pelo seu bemdito filho,
> Qne o estão crucificando.
>
> —Oh mulheres, que tendes filhos,
> Que sabeis que cousa é dor,
> Visteis por aqui passar
> O meu filho Redemtor?

ficando-se na Paixão de Christo. A grande efflorescencia dos *Romances ao divino*, sempre combatidos nos Indices expurgatorios, assenta sobre este fundo tradicional. A desolação da Natureza no periodo hibernal dava logar a lamentações poeticas, taes como o *Idlemos*, da Grecia; escreve Dechambre: «Chorava-se a sua morte na pessoa de um joven adolescente, de Linos, que, como Atys, e Adonis, na Asia, tinha morrido de uma morte prematura, em todo o brilho da saude e da belleza. As vicissitudes annuaes da vegetação, o contraste do aspecto desolado da terra durante o inverno, e a alegria de que a primavera a reanima, tinham-se transformado, na imaginação em uma verdadeira tragedia da Natureza...» Não seguimos aqui esse desenvolvimento hieratico; [1] o Deus-Salvador é tratado na poesia épica como um Heroe Libertador, um Soter, que hade vir resgatar

«Bem vi, senhora, bem vi,
Antes do gallo cantar,
Uma cruz levava ás costas,
Que o fazia ajoelhar:

—Oh mulheres, que tendes filhos,
Ajudae-me a chorar
A morte de Jesus Christo,
Que é meu filho natural.

«Chorae olhos, chorae olhos,
Que o chorar não é desprezo,
Tambem a Virgem chorou
Quando viu seu filho prezo.

Chorae olhos, chorae olhos,
Que o chorar é conforto,
Tambem a Virgem chorou
Quando viu seu filho morto.

[1] Vide *Lendas christãs*, p. 146 a 183.

a sua patria, como o Rei Arthur, ou em um tardio syncretismo historico, o rei D. Sebastião. As lamentações sobre a morte do joven, transmitiram-se syncretisando-se com factos historicos accidentaes, que as fizeram revivescer. Os chronistas hespanhoes colligiram a lamentação de Affonso VI, pela morte de seu filho e herdeiro, com uma fórma versificada espontanea:

> Ay meu filho! alegria
> De meu coraçon e lume
> Dos meus olhos!
> Solaz de minha velhez!
> Dadme o meu filho, Condes!
> Dadme o meu filho!

Tambem a morte prematura do filho de D. João II, deu logar ao romance popular do *Casamento mallogrado*, e da *Má nova*, e á assimilação do romance de *Mirandum* (Malbourouf.) [1] O romance de *D. Pedro*, que veiu ferido da guerra ou da caça, *(Jean Renaud)* pertence tambem a este cyclo naturalista.

A grande quantidade dos themas poeticos dos Romances ou *Chansons de toile* communs á tradição européa subsiste como residuos de varios cyclos tradicionaes, como mediterraneo, scandinavo, germanico, franko, que se syncretisaram, ou se revivificaram por coincidencias historicas.

---

[1] «Um dos processos mais familiares da formação da Canção historica popular é o applicar ao facto que feriu a phantasia popular a melodia, o metro, o movimento, e até as mesmas palavras de uma Canção anteriormente existente, modificando, excluindo ou ampliando seguado a necessidade. Assim a celebre Canção franceza de *Malbolruh* foi tomada da Canção composta pela morte do Duque de Guise, a qual fôra baseada provavelmente sobre um outro canto mais antigo; etc» Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, p. XXVII—G. Paris, Journal des Savants, 1889, p. 612.

C.) A CANÇÃO DRAMATICA

No lucido ensaio de Spencer sobre o *Origem e funcções da Musica*, vêm: «a Dansa têm sido considerada sempre em todo o mundo como um signal de uma exaltação do espirito. Muitas emoções particulares têm por signaes acções particulares dos musculos.» E documenta esta relação das emoções com os movimentos, concluindo, que «toda a excitação mental se converte em excitação muscular, e que ambas guardam entre si uma relação mais ou menos constante.» A emoção intensa que expressa pela palavra chega á intonação melodica do Canto, continua-se despojando essa carga sensacional nos movimentos musculares, sob o mesmo rythmo ou cadencia, identificando se a *Canção* com a *Dansa*. Continúa Spencer: «E se nos lembrarmos que a *Dansa*, a *Poesia* e a *Musica* nasceram simultaneas, e na sua origem faziam parte de um mesmo todo, é claro que o movimento tornado compasso, que se acha em cada uma das tres, suppõe uma acção rythmada do corpo inteiro, comprehendendo o apparelho vocal; e que o rythmo da musica não é senão um resultado mais subtil e mais complexo da rela-

ção entre a excitação mental e a dos musculos.» E' natural que nas épocas mais primitivas a Dansa prevalecesse sobre o Canto; nos textos das poesias da Edade media, como observa Tiersot, na *Histoire de la Chanson en France*, (p. 344) as Canções eram colligidas especialmente pelo interesse da Dansa Derivaram da dansa os nomes dos generos poeticos, como a *Ballada*, o *Rondel*; e da *Aria para dansar*, como o *Rondeau* com Refrem, nascia no seculo XVII a *Suite instrumental*, e relativamente a *Sonata* e a *Symphonia*, como observa Wagner. A ária de Dansa, egualmente desligada das palavras, tambem se cultivou no povo, como notou Vincent d'Indy, nas *Bourrées* do Viverais, apenas trauteadas como revelando a independencia para que caminhava o elemento choregico. Para que a Côrte e a Egreja considerassem vil e infame a Dansa, [1] foi preciso operar-se uma separação profunda entre o *Vilain* e o *Courtois* e *Clerc*, apoderando-se das fórmas poéticas e musicaes, e deixando a Dansa á exaltação das festas populares, ao espectaculo das ruas.

Antes d'esta decadencia, as Canções de Dansa ligaram-se tão fecundamente ás festas naturalistas da renovação estival e da expulsão da tristeza hibernal, que assim importantes como a Canção lyrica e a narrativa, ellas tambem se tornaram o germen de uma nova fórma artistica — o Drama. Sobre este ponto escreve Jeanroy: «As Canções de Dansa *(Rondets de Carole)* eram eminentemente dramaticas; eram-o, antes de tudo pelos modos bruscos e vivos de pôr em scena os personagens, e pela suppressão quasi completa da narração em proveito do dialogo; ellas eram o mais ainda pela maneira como

[1] *Partida IV*, lei 3.ª, tit. XVI.

se cantavam; podiam se dizer representadas, e cujo caracter litterario não era senão uma consequencia; estas réplicas trocadas entre o côro e o solista constituiam verdadeiros dramas; de divertimentos analogos ás nossas festas de Maio, é que proveiu a Comedia grega...» E conclue, que nas Canções de Dansa estavam os germens da fórma dramatica. [1]

A celebre composição dramatica e musical *Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Hale, liga-se á festa de Maio ou da volta da primavera, que a Egreja não pôde extinguir, e que achou uma profunda sympathia entre os clerigos ribaldos e escholares na Edade media. D'essas festas nasceram os rudimentos dramaticos do Theatro moderno, nas Dansas figuradas e Mascaradas da Basoche, *momeries* representadas no dia dos tres Reis Magos (as *Reisadas* populares portuguezas, e os *Reinados* do Brasil), e no Maio, com as luctas do Verão e do Inverno (as *Sengadas* e *Serração da Velha*, ainda enthusiasticas em Portugal). Das Dansas falladas, e hieraticas que do povo passaram para a Egreja, [2] dando grande espectaculo ás Procissões, provieram as fórmas dramaticas litterarias em que foram elaborados esses mesmos themas ethnicos da tradição popular, no seculo XIV e XV.

Nos poetas portuguezes dos seculos XV a XVII encontram-se referencias á Dansa desvairada do Maio,

---

[1] *Les origines de la Poesie lyrique en France*, p. 393.

[2] As quatro dansas dos *Levitas*, dos *Sacerdotes*, dos *Meninos* e dos *Hyperdiaconos* (1182) executavam-se na Egreja depois da festa do Natal; e este costume durou em Inglaterra até 1530. O Concilio de Ruão, prohibia em 1145 as Dansas de mascaradas com cantorias na egreja; sendo ainda em 1444 esse costume reprovado pela Faculdade de Theologia de Paris. Clemente de Alexandría collocara o Natal em Maio

que foi descripta pelo trovador Peire Cardinal. No Cancioneiro geral, Duarte da Gama toma essa dansa como termo de condemnação:

> Pois se eu em taes desordens
> só quizer ser ordenado,
> eide ser apedrejado,
> sem me valerem as ordens.
> *Molhar m'ei*, em que me pez,
> *pelo tempo e sazam*,
> pois é natural razam.
> (Canc. ger., II, p. 51.)

Sá de Miranda descreve-a em engraçadissimas decimas:

> Dia de Maio choveu,
> A quantos a agua alcançou,
> O miolo revolveu;
> Houve um só que se salvou,
> Que ao cuberto se accolheu.

Este que ficara em seu juizo, vendo-se envolvido na loucura geral, para defender-se teve de molhar se nas *aguas de Maio*, que estavam encharcadas:

> Um que salta, outro que trota,
> Quantas graças lhe fizeram!
> Logo todos se entenderam,
> Eil-os vão n'uma *chacota*.

D. Francisco Manoel de Mello, tambem se refere á mesma Dansa:

> Molhar nas *aguas de Maio*
> o grande Sá nos deixou,
> que era prudencia tal
> qual fugir do Sol no estio.
> (*Obr, metr*, 147.)

Aguas de Maio, Chuva de Maio, exprime na linguagem aphoristica uma hallucinação contagiosa; é uma referencia ás dansas desvairadas que se faziam

no culto da Deusa Flora, ou da fecundidade da terra. Diz Fauriel: «A sua festa celebrava-se no começo de Maio, por dansas cujo escandalo passava como proverbio. Ajuntavam-se em um largo todas as meretrizes da cidade, e a um signal dado despiam os vestidos, e corriam para ganharem o premio da carreira, que era conferido pelo magistrado em nome do povo romano.» Fauriel descreve este mesmo uso em muitas cidades da antiga Provença, principalmente na de Arles: «Estes jogos attraíam sempre um immenso concurso de povo: terminavam pela corrida das meretrizes núas, sendo os premios distribuidos por magistrados á custa da communa. O mesmo se praticava em Beaucaire... A associação de jogos taes a uma das festas mais solemnes do Christianismo (a de Pentecostes) tem alguma cousa de assombroso.» (Fauriel, *Hist. de la Poesia provençale*, t. I, p. 170.)

A Rainha de Maio, é a *Kalenda* ou Galinda. A *Maia* representada como Rainha nas festas do povo francez chama-se *Kalenda*, d'onde proveiu segundo Schuchardt, o *Aguylané*, o cantar a Calenda. Escreve Fr. Pantaleão de Aveiro, (no *Itinerario da Terra Santa*, p. 312): «A vigilia do Nascimento do Senhor, em amanhecendo, os Frades que moram em Jerusalem se vão a Belem, e diante de Presepio dizem a Prima e se canta solemnemente a *Kalenda...*» O povo russo nas festas christãs do solsticio de inverno invoca a deusa *Koliada* em canções, que hoje são entoadas de porta em porta como peditorio das crianças. De Kalenda parece derivar-se o nome feminino *Galinda*, usado no seculo XVI.

Nas festas russas da Primavera, que coincidem com as festas christãs do Pentecostes, invoca-se a deusa do amor e da belleza, *Lada* ou *Lado*, em dansas em volta de um sabugueiro ornado de fitas, provocando os celibatarios á escolha de noivas; muitas

outras dansas são tambem sob a invocação de *Lado*. Os arabes de Hespanha tinham um baile nocturno ou serenada chamado *Layda;* os cantos em *ledo* referidos na Poetica do Cancioneiro da Vaticana, derivarão o seu nome d'esta designação da dansa? (Vid., 158 e 159.) Contrapunha-se á *Rainha do Inverno*, assim personificada na Ilha de Man, a Deusa do inverno, chamada entre os povos Slavos *Marzana*, *Marana* (na Polonia) e *Marena* (na Moravia.) Em uma Oração de esconjuro da ilha do Fayal, vem referida uma entidade malevola:

> Em nome de Deus e da *Mantariana*,
> E da bicha com que se poda a vinha.[1]

Este nome é uma reminiscencia remota da divindade orgiastica *Maranatha*, de que falla S. Paulo (Corynth., XVI, 22), e que segundo S. Ephrem, era *Marthana* (de *Martha* e *Anah)* uma personificação feminina entre os Judeus pagãos da Palestina. Comprehende-se por isto o sentido do nome que tem entre os Slavos *Marzana*, e tambem *Marana*, que se liga ao de Don Juan, da lenda sensual. As festas á Assumpção da Virgem, em Dieppe do seculo XV a XVIII, chamaram-se *Mitouries*, que Magnin considera como fórma popular do *Mysterio* dramatico. Na concepção dos povos germanicos, Holla é a *Velha* feia que faz cahir a neve; e entre os Arabes os sete dias do Solsticio de inverno são chamados os *Dias da Velha*. Pela relação liturgica com a Kalenda, chama-se na Italia á personificação hibernal da Velha a *Befana* (de Epiphania) e pelo effeito da maldição catholica o actõ da expulsão da Velha (passar a serra) converteu-se em uma execução atroz,

---

[1] *Archivo dos Açores*, t. VIII, p. 313.

siegar la Vecchia, ou a ***Serração da Velha***, em Portugal. Hoje é esta figuração mythica do Inverno uma entidade sem sentido, tendo-se confundido a noção de ***passar a serra*** com a de ser cortada ao meio por uma ***serra***. Na sua tragicomedia preciosissima do *Triumpho do Inverno*, (1530) Gil Vicente conservou o sentido mythico da festa popular;[1] ahi apparece uma *Velha*, que quer casar com um moço, que lhe impõe esta condição:

> Que si esta *sierra passar*
> Asi lloviendo y nevando
> Luego la quiere tomar...

A ***Velha*** submette-se á prova, e diz aos que a interrogam:

> Eu não vou senão a tiro
> Por esta *serra* nevada...
> ....
> Eu desejo ser casada
> Com um mancebo solteiro,
> ....
> Dixe elle: – Brazia Caiada,
> Praz-me, pois que vós quereis,
> Com condição *que passés*
> *Aquella serra* nevada
> Sem levar nada nos pés,
> E fosse isto logo agora,
> Que triumpha a invernada.

Apagada a concepção mythica, a imaginação popular trabalhou sobre a palavra ***serra***, e da reminiscencia da divisão ao meio do anno solar, transitou para a fórma allegorica de partir com a ***serra*** a ***Velha***, mettida dentro de um cortiço. E' tambem

---

1 Este thema dramatico foi tratado em uma poesia de Alcuino, *Conflictus Veris et Hiems*; e no velho francez em peça representada, *Debat de l'Hiver et de l'Eté*.

de *Cortiço* que deriva o nome da *Encortijada*, dado as representações domesticas que se improvisam em Andalusia. Assim das palavras usuaes surgem novas fórmas de mythificação, que ajudam a comprehender como as faculdades poeticas do espirito humano nos deram as primeiras representações do mundo.

Liebrecht estudou este mytho da rejuvenescencia da Primavera, ou o jovem Deus, o Maio montado a Cavallo que seguido de um Cortejo ou Cavalgada *(Mesnie)* persegue o Inverno ou a *Velha*, ao som de cornetas e gritos de caça. Tal é o sentido das Cavalhadas de S. João e de S. Pedro, e a da *Corrida do Porco preto*, em Braga. A dansa agonistica da festa era propriamente o *Bafordo* (o *Behorus* ou *Bouhours*, da Picardia; os *Bourrés*, das Ardennes; o *Bourdis*, de Douai; os *Brandons*, da Ille de France; *El fureu*, de Mauberge. Mas, assim como a Dansa, como a Parada, resumiam a acção dramatica, tambem existia a Canção da *Velha*, separada da representação apenas com a intencão satirica; Champfleury colligiu uma Canção do Berry, da qual darão uma ideia duas estrophes:

J'ai demandé à la *Vieille*,
— S'elle aimait le bon pain. ?
«Par ma foi, mon fils, dit elle,
Pour du ch'ti ne m'en faut point;
Mais de la miche au grand beuguet,
Me faut *un mari pour mai.*

E perguntando-se-lhe se ella gostava de vinho, e de ter dentes, responde fechando a Canção dialogada:

J'ai demandé à la *Vieille*
— S'elle voulait s'y marier ?

«Pour ma foi, mon fils, dit-elle,
Tout de suite, si vous voulez ;
Voilà l'hiver qu'est bien frai,
Me faut un mari pour mai. [1]

Em Portugal as Cantigas da *Velha* são em fórma dithyrambica, e improvisadas sobre este typo:

Uma velha muito velha,
Mais velha que o meu chapéo,
Fallaram-lhe em casamento,
Levantou as mãos ao céo.

Vê-se como este thema mythico se desenvolveu na Dansa agonistica, na Canção dialogada e na representação de Encortijada, que chegou até á fórma litteraria do Auto de Gil Vicente.

Não era só a mulher que se ridicularisava na *Velha*, figurando a Estação hibernal; tambem o homem personificou como *Velho* o inverno na idealisação mythica antiga, e nas Canções satiricas da Edade media. O começo do Anno dos romanos em Março era festejado com o divertimento de um homem vestido de pelles, com o nome de Mamurius *Veturius* (de *Vetulus)* que era repellido ou expulso de Roma com *varas brancas.* Nos costumes germanicos tambem é uma *vara branca (gungnir)* a espada de Odin, que expulsa o Inverno. Sobre este mytho, que se obliterou e desnaturou com a maldição catholica da queima e enforcamento de Judas, a poesia tradicional conserva as Canções satiricas e as Dansas dialogadas, sem preoccupação da ideia da Morte. Essas Canções são favoritas das mulheres, acompanhando as *Caroles;* Champfleury, traz uma Canção do Auvergne, do *Vieillard d'amour*, caracteristica do genero:

---

[1] *Chansons populaires des Provinces de France*, p. 53.

Le prémier soir de ma nocette,
Quand vient me retrouver seulette,
Toussat fort bien, et puis me dit :
— Jeannette,
Me voudrais-tu voir dans ton lit
Petit ? [1]

Transcrevemos algumas estrophes de uma outra Canção do *Velho amoroso*, para nos esclarecer o thema portuguez :

— Mon père m'a donné mary,
Un faux *Vieillard* trop racourcy...

— Mon père m'a mariée
A un Vieillard jaloux,
Le plus let de cette ville,
Le plus mal gratieux
Qui ne sait, qui ne veut...

— Mon père m'a mariée
Par un jour de moisson,
Il m'a baillé un homme
Qui n'entend pas raison ;
Le prémier jour de noces
Il me baisa au front. . [2]

No *Auto de El rei Seleuco*, allude Camões á Canção popular do *Velho amoroso :*

Ouviste vós cantar já
Velho malo em minha cama ?

Os amores tardios de D. Manoel pela terceira mulher D. Leonor, noiva de seu filho; os do Duque de Bragança D. Jayme com D. Joanna de Mendonça, ou tambem o projectado casamento do Duque de Coimbra D. Jorge de Lencastre, septuagenario, com D. Maria Manuel de dezeseis annos de edade, motivaram nas Cantigas do

[1] *Chansons populaires des Provinces de France*, p. 66.
[2] Ib., p. IX.

povo a revivescencia d'este thema; Christovam Falcão, na Ecloga *Crisfal*, tambem allude ao caso:

> Esta dama e pastora
> certo que melhor lhe ia,
> *quando a cantar se ouvia*
> dando fé, que *em sua cama*
> *o Velho não dormiria.*

As Cantigas satiricas do *Velho* são vulgarissimas em Portugal, tendo um valor especial a Canção, elegiaca (Endecha ou Vocero) da morte do Velho:

MARAVILHAS DO MEU VELHO

(Da Maia)

> Maravilhas do meu Velho
> Que tenho p'ra vos contar,
> Que me deu real e meio
> Para me vestir e calçar;
> E d'isto o que sobejasse
> Que lh'o tornasse a mandar,
> Para comprar o toucinho
> Para fazer um jantar.
> Levantei-me muito cedo
> Fui-me pôr a cosinhar,
> Vou dar com o meu Velho morto
> Antre as pedras do lagar;
> Atirei-lhe c'um fueiro
> *Acabei-o de matar;*
> Fui chamar as *choradeiras*
> *Que o viessem chorar.*
> Bem chorado ou mal chorado
> Vá o Velho a enterrar.
> Gatos da Misericordia
> Que o meu Velho levaes,
> Retirae-m'o das paredes
> Que num salte elle aos quintaes,
> Que elle era amigo de figos,
> E de pêras carvalhaes:
> Elle era amigo de grêlos,
> Desterrou-me os meus nabaes.

A cova que lhe fizeres
De sete varas de medir;
Olhae que elle é muito fino,
A casa num torne a vir.
A pedra que lhe botares,
De peso de cem quintaes,
Olhae que elle é muito fino
A casa num torne mais. [1]

As Cantigas soltas tomam o mesmo thema naturalista, que verêmos continuar-se nas Dansas das *Sengadas:*

Se eu casasse com um velho,
Que vida tão sem sabor,
Por ventura o pobre velho
Sabe lá o que é amor?

Se eu casar comtigo, velho,
Hade ser com condição,
De eu dormir na cama alta
E tu no meio do chão.

Se eu casar comtigo, velho,
Hade ser com tal contrato,
De eu dormir na cama mole
E tu no sôlho com o gato.

Se eu casar comtigo, velho,
Hade ser com tal partido,
Ou tu hasde morrer cedo,
Ou eu te heide enterrar vivo.

Vê-se pela fórma dithyrambica das cantigas, que são proprias da improvisação. Assim como *Vetulus,*

---

[1] *Trad. populares de Portugal,* p. 245; em outra versão vem mais:

Oh meu mestre sapateiro,
Manda acá o teu mocinho,
Que é p'ra tocar a sineta,
Já morreu o meu velhinho.

o velho, deu o typo popular do Veturio romano, tambem o *Senectus*, na fórma vulgar de Senecho e *Sengo*, se personificou no velho experimentado e sentencioso; o refrem castelhano: «Al buen callar llaman *Sancho*», mostra-nos o caminho da creação de uma entidade, que vamos encontrar no bobo de Paris, Segni Jean, que Rabelais põe no *Pantagruel* (III, 37), sentenciando entre o taverneiro e o que come o pão ao cheiro das suas panellas. Os nossos poetas comicos usam muito o adjectivo *sengo*, no sentido de velho experimentado; assim Prestes, no *Auto da Ave-Maria:*

> E quem disse que cunhados
> Como diz o berbão antigo:
> Do *sengo* ferro de arados.
> Os miolos dissipados
> Tenho eu se fallo trigo.
>
> (*Autos*, p. 365.)

E no Auto anonymo do *Caseiro de Alvalade:*

> Tu es mais doce que mel,
> Palras mais que hua framenga,
> Ouvi, mulher, esta *senga*
> He mais que hum bacharel.

No *Auto do Duque de Florença*, encontra-se mais outra fórma: «Andas assim *assengado.*» Nas festas do Entrudo em Lisboa percorrem a cidade muitos grupos dansantes mascarados, que se chamam *Sengadas*. Erradamente as descrevem os jornaes com o nome de *Cégddas*, pois que entre os dansantes nenhum figura de cego; pelo contrario parodiam Velhos, e dizem ditos sentenciosos ou *sengos*, em verso. A época mostra-nos a origem já obliterada da Dansa figurada de chacota de Entrudo, da entrada do Anno novo christão, ou a Epiphania (a

Befana, a Velha hibernal da Italia.) As tres fórmas da Canção popular desenvolveram-se sobre o mesmo thema ethnico de um polytheismo sideral, em que a entrada do Verão e sahida do Inverno foram allegorisadas em Balladas, em Romances e em Dansas dialogadas.

Podemos systematisar a Canção bailada ou propriamente a Dansa, em tres generos: em *Hieratica*, acompanhando o culto, e diante das procissões: a *Agonistica*, commemorando a lucta dos heroes, seus triumphos e funeraes; e a *Ferial*, ou de sociedade, na rua, em casa, nas festas domesticas e jogos infantis.

Para caracterisar as dansas hieraticas basta percorrer os Regimentos da Procissão de Corpus Christi. Nos costumes da Galliza é ainda vulgar o baile da *Penla*, na provincia de Pontevedra, acompanhado de canto, indo ao lado do Santissimo na procissão de Corpus, como servindo-lhe de guarda de honra.[1] No *Auto dos Cantarinhos*, cita Antonio Prestes esta dansa usada no seculo XVI em Portugal:

> Oh! beijo as mãos ao *penleiro*
> das zorras do Vimieiro.
>
> (*Autos*, p. 462.)

As Constituções episcopaes prohibiram constantemente os bailados e os cantos que interrompiam o culto, aos quaes se deram o nome de *Villancicos* representados. Na Partida I, Affonso o Sabio prohibia (lei 35) «que os clerigos non deben ser facedores de escaramuças...» E para evitar esta tendencia para a farça «á mala entencion por remedar

---

[1] *Revista Gallega*, 1898 (anno IX;) p. 150.

los religiosos e para facer otros juegos de escarnios...» o sabio rei permittia a representação dos dramas liturgicos, que foram a fonte dos Autos litterarios. [1]

Apesar do seu intuito cultual, a Dansa hieratica tambem tomara a forma agonistica, como vêmos pelas *Mouriscadas*, tanto em Portugal como em Hespanha, que acompanham certas procissões, ainda hoje. [2]

Já deixámos descripta a Canção dansada do alto Aragão, a *Dansa prima*, e a *Espatdansa* das Vascongadas; no Arcipreste de Hita, lê-se o verso: «El arpudo laud, que tiene punto á la *trisca*.» E vamos encontrar no Cancioneiro de Resende (fl. 177, col. 3):

> Tem um geito de bedem
> com que pedir á Mourisca,
> e que seja muito *trisca*,
> que s'a tudo não arrisca,
> nom pode parecer bem »

Vê-se que se refere a uma dansa popular, de que existe o verbo provençal *trescar*, e o italiano *trescare*, no castelhano *triscar*, e no francez *trechier*;

---

1 Sobre a existencia dos Autos populares formados sobre as cerimonias liturgicas lê-se na Partida 1 de Affonso o Sabio (tit. 6, lei 34): «Representaciones hi ha que pueden facer, así como de la *Naszença de nuestro Señor Jesuchristo*, en que muestra cómo el Angel vino á los pastores e díxoles cómo era nascido, et otrosí de su *Aparecimiento* como le vinieron os *Tres Reyes* a adorar, et de la *Resurreccion* que muestra que fué crucificado et resurgió al tercer dia.» E dizendo que devem representar-se nas cidades grandes, em que haja bispo, estatue «no lo deven fazer en las aldeas nin en los logares viles, ni por ganar dinero con ellos » E' este costume já corrente no seculo XIII que vamos encontrar prohibido nas Constituições dos Bispados em Portugal no seculo XVI, como formando parte da liturgia.

2 Escrevia Sarmiento por 1745 : «Não ha seis annos, que aqui em Madrid eram communs nas procissões umas *Dansas* mui pa-

era uma dansa de mãos dadas, fazendo uma fila, ou bicha, uma larga cadêa não fechada.[1] Gaston Paris deriva este verbo do allemão ***thriskan***, dansar; mas encontrando-se no gaëlico escossez ***Dreachk***, que significa figura, e figurar, achamo-nos com o sentido de uma dansa figurada em vez de uma ao bater dos pés. E esta mesma palavra se liga ao nome de *Tarasca*, e *Tarascon* (*Drach*, e *Drac*, dragão) a grande figura da Serpente (cascabel, ou dansa) da procissão de Corpus. A ***Trisca*** é no seculo XVI denominada a *Soiça*. Diz Gil Vicente na ***Exhortação de Guerra***: «E com esta *Soiça* se sahirám, e fenece a susodita tragicomedia.» Como se vê por outra rubrica do poeta: «Todas estas figuras se ordenam em caracol...»

No seculo XVIII, como notou Bluteau no ***Vocabulario***: «Em Alcobaça e em toda a Extremadura, *Soiça*, era a ***Encamisada*** de moços a cavallo, e rapazes com cordas breadas accesas.» Era uma cavalhada nocturna, simulando combate, distinguindo-se um troço guerreiro do outro contrario por ter sobre a armadura saias ou camisões. Tambem pela comparação dos costumes se consegue determinar estes typos primitivos das Dansas, conservadas já em uma fórma ferial.[2]

---

recidas com as dos Curetes, conforme descreve Pezron. Levavam os dançantes em uma mão dois páos fortes do tamanho de um dardo, e na outra um como broquelsinho de ferro, á imitação d'aquelle instrumento com que os estucadores dão gêsso nas paredes e que chamam lhana. Estes dansantes ao mesmo tempo dansavam ao som de uma flauta, e batiam o compasso broqueis contra broqueis, batendo-os fortemente; e o mesmo páos com páos, e broqueis com páos e páos com broqueis do escudo. Hoje já se não usam por causa do forte e desabrido ruido que faziam.» (Num. 84.)

[1] Gaston Paris, *Journal des Savants*, 1892, p. 412.

[2] «Nas montanhas dos Altos-Alpes ainda existe um singular uso chamado *bacchuber*. Na ponte de Cervieres, logar de Briançon,

Sob o ponto de vista da Canção popular, outras transformações se operam dignas de estudo: tal é a conversão de um Romance ou Canção narrativa, como a *Não Catherineta*, que no Brasil tomou a fórma rudimentar de um Auto, com evoluções scenicas, dansa e canto nos Cheganços do Anno Bom. Outras vezes a Canção narrativa, como *La rueda de Isabel* (= Rico Franco), ou *El Membru* (= *Bella Infanta*) convertem-se em Jogos domesticos e infantis. Tambem na poesia franceza, como notou Vincent d'Indy, os nomes de Canções lyricas populares, com *Lai*, *Virelay* e *Triolet*, designaram no seculo XVIII exclusivamente Dansas da moda. No fim a Dansa cahiu em um certo descredito, cansando-se os moralistas catholicos a deblaterarem contra a *Zarabanda*, que Sarmiento define: «dansa, canção ou tocata, e poesia accommodada ao canto e dansa.» (Num. 512). Os que faziam as dansas ou *Joci*, eram os Jocistae, *xaques* ou *Jocoristas*, e d'ahi os seus cantos com caracter dramatico, denominados *Chácaras*. [1]

---

no 16 de agosto de cada anno, os moços, em numero de nove, onze ou treze, executam, emquanto as mulheres cantam, uma especie de dansa guerreira muito singular; estão armados de espadas curtas, largas e sem ponta, e formam uma roda tendo a espada na mão direita, e a ponta do seu visinho na mão esquerda; elles descrevem dansando doze figuras differentes, formando com suas espadas quadrados, losangos, triangulos, etc. com uma lentidão e uma gravidade particulares. Os usos, os costumes, as lendas, as canções, melhor estudadas prestarão grandes serviços mais tarde aos historiadores.» Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France*, p. XXI. E' o mesmo que a *Dansa Prima* das Asturias, e os *Paulistos* de Traz-os-Montes.

1 No castelhano *Jácara*, e no valenciano *jaquera*. O Dicc. da Academia española define: «Romance alegre em que se narravam os feitos dos jaques.» Yanguas, (no Glosario, p. 427) deriva-a do arabe *xa'ar*, versos, rimas. Bastava o carasteristico dramatico para se não acceitar a derivação arabe da Xácara, mas sim das palavras latinas *Jocuz*, *Jocularis*.

As paradas com algazarra ou apupos eram chamadas *Surras* (*Zaharrones*, em Hespanha) com relações ideologicas com a *Sarabanda*, (do hebreu *Çara*, segundo Covarrubias.) Um nome generico de dansa ou regosijo popular é a *Zambra* (de que tomou a derivação *azambrado*, desengraçado) a qual, conjunctamente com as *Leilas*, foi prohibida por Philippe II, em 1566. Muitas das dansas populares, da *Mourisca*, *Fandango* e *Cachucha*, datam da longa epoca constitutiva da sociedade mosarabe, [1] e d'ahi a execração catholica que pesou sobre estes divertimentos, que cooperavam na creação da Poesia e da Arte moderna.

O P.e João de Mariana, tratando no seu livro *De Spectaculis*, ácerca da *Zarabanda*, falla do seu emprego hieratico: «Sabemos com certeza ter-se dansado este baile em uma das mais illustres cidades de Hespanha, na mesma *procissão e festa do Santissimo Sacramento do Corpo de Christo*, nosso Senhor, cuidando honral-o com isto. Ainda é pouco: sabemos, que na mesma cidade, em diversos mosteiros de monges e *na mesma festividade*, se

---

[1] «A musica instrumental de Marrocos compõe-se, ainda hoje, como no tempo em que os Arabes occuparam Cordova ou Granada, da estreita *mandolina* de som agudo, do violão de duas cordas, do *tambor* e da *flauta*; é principalmente durante as paschoas e outras festas do islamismo, que a mocidade com uma voz muitas vezes excellente, extentissima e muito expressiva, canta as interminaveis canções de guerra ou de amor. Nada mais melancholico e mais languido, em geral, do que estas canções marroquinas, cujo rythmo é tambem absolutamente o mesmo que o das *jacaras* ou dos romances da Andalusia. E' durante as paschoas tambem, que os homens tomam parte nas dansas publicas, que pouco differem das *cachucha* e do *fandango*, fazendo contorsões... com que desnaturam completamente estes ardentes bailes populares de Valencia, de Sevilha ou de Jaen.» X. Durieu, Rev. des Deux Mondes, 1843. t. III, p. 682.

fez não só este canto e baile, senão os meneios tão torpes, que foi preciso que tapassem os olhos as pessoas honestas que alli estavam... » (Cap. XII.) O que é valioso aqui é a dansa desenvolta adaptar-se ao acto religioso, que é de si uma adaptação da primitiva festa naturalista. Covarrubias no seu *Tesoro de la lengua castellana*, descrevendo a Zarabanda como dansa ao redor, aponta um facto por onde se observa como se ia tornando dramatica: «o que o baila... vae rodeando o theatro, ou logar onde dansa, pondo quasi em obrigação aos que a vêem o imitarem os seus movimentos, e dansar tambem, como se finge no Entremez do Alcalde de Navalpuerco.» A mudança do gosto popular da dansa da *Zarabanda* para a *Chacone*, foi motivada pela mudança da letra da canção, substituindo-se-lhe as *Seguidillas*, como confessa Mateo Aleman no *Guzman de Alfarache*, e o confirma Covarrubias. [1]

Dante no *De vulgari Eloquio*, fazendo um esboço da poetica moderna, considera a Canção, *(Canzone)* como o genero poetico mais elevado, tal como os Trovadores provençaes, que tinham a *Canso* como o typo da expressão suprema do amor e da galanteria cavalheiresca. Dante considerava as tres fórmas da Canção, determinadas pelos tres themas, o *Amor*, o *Valor* cavalheiresco, a *Virtude* ou o sentimento da honra; era preciso um conhecimento profundo da arte para dar expressão a estes sentimentos, e tratar dignamente as fórmas bellas da Canção. Assim, vêmos, como da

---

[1] D. Francisco Rodriguez Marin, no seu livro *El Loaysa* do *El celoso extremeño*, p. 254 e seguintes traz importantes noticias sobre as dansas hespanholas, principalmente andaluzas

poesia do povo, os Trovadores tiraram os esboços lyricos a que o genio italiano deu as fórmas definitivas da poesia moderna.

A Canção narrativa teve a sua plena evolução épica litteraria nas Canções de Gesta francezas; escreve Léon Gautier: «A Hespanha não foi como a França arrastada por este movimento irresistivel que nos levou da *Cantilena* para a Epopêa. A Hespanha, á excepção do *Poema do Cid*, não transpoz este passo decisivo que nos fez transformar as nossas *Cantilenas* em *Canções de Gesta;* ella estacionou nas Cantilenas, que são conhecidas pelo nome de *Romances.*» [1] Por este desenvolvimento litterario dos rudimentos populares é que a influencia franceza determinou nova corrente de gosto nas Côrtes peninsulares.

Ficam até aqui explanados todos os elementos tradicionaes e sociaes de uma epoca organica da Poesia popular portugueza: do seculo VIII a XII; d'essa grande classe *Mosarabe* que se organisou no Povo livre dos Estados peninsulares, destacava-se Portugal como nação, apoiando-se na revivescencia do *Lusismo.* Embora exiguo em seu territorio, foi vasta a elaboração da Lingua oral e da Versificação com que se manifestou o Povo portuguez, entrando logo no começo da nacionalidade na cooperação litteraria e artistica da Edade media. Pelo exame das tradições poeticas, populares e oraes da Galliza, das Asturias, do alto Aragão e da Andalusia, reconstitue-se a extensão d'esse elemento *lusitano* desmembrado pelas conflagrações historicas e vicissitudes politicas, e ao mesmo tempo chega-se á comprehensão do separatismo instinctivo e secular de Portugal e da Hespanha *iberica.* As tradições populares authenticam o nosso individualismo ethnico. Conta-se que Alfredo

[1] *Epopées françaises,* t. I, p. 100.

Magno, quando criança enlevava-se na vista de um livro dourado contendo velhas Canções anglo-saxonias; esses Cantos que lhe embalaram a infancia revelaram-lhe a alma popular, e por essa sympathia o poder esconder-se entre as tribus durante a sua vida de perseguido, e ajuntal-as para resistir ao jugo dinamarquez até reconquistar o seu throno. E' a synthese dos Cantos do povo; por elles se revela o genio *lusitano* quasi apagado na historia, mas ainda recogniscivel em grupos ethnicos hoje iberisados, a Galliza, as Asturias, e a Andalusia, que pelo seu lado ainda denunciam a primitiva unidade d'esse grande povo que occupou a vasta orla occidental da peninsula, contrapondo á Hespanha *iberica* a Hespanha *lusitana*. Os Cantos populares portuguezes constituem o livro dourado, em que as gerações novas adquirirão a consciencia da autonomia imperecivel da nacionalidade, tantas vezes sacrificada pelos seus governantes.

FIM DO VOLUME I.

INDICE

III